الفن مجد الابداع!

الدكتورة نجاح العطار
وزيرة الثقافة

كما أنه لا فن بغير فنان، كذلك لا فنان بغير فن. ان هذا التقابل، بين وجهي الحقيقة الفنية، يسمح لنا أن نعي دورنا الفني، وأن نحصل على أقصى ما يمكن من الثقافة، كي نصبح، في العمل الذي ننهض به، معلمين جديرين بالاسم الذي نحمله. ههنا تنتفي الوسطية، واذا استعرنا من شكسبير قولته «نكون أو لا نكون» يتضح المعنى المراد، فنحن لا نستطيع أن نكون، إلى أي فرع فني انتمينا، أنصاف مبدعين. غير أن الابداع، لا يكون في البطولة وحدها،

فهناك الجوقة، في الغناء، والدور الثانوي في المسرح، وكذلك الآلة المساندة في الموسيقا، ولكل من أصحاب هذه الأدوار شأنه الابداعي، ولكل من هؤلاء، في هذا الشأن، معلميته، ودون اكتسابها، نبقى في الفقراء، ان لم أقل في البؤساء، فنيا. ان المواهب عندنا، وفي نقابتنا هذه، التي يسعدنا حضور مؤتمرها هذا، كثيرة، وذات جوانب متعددة، متنوعة، غنية، والفقر والبؤس الفنيان، بعيدان عنها، لأنها، أي هذه المواهب، قد أثبتت حضورها، محليا وعربيا ودوليا، وصار يحسب لها حساب في مجال المنافسة الشريفة، التي تعلو عن الأثرة، والأنانية، وتطمح طموحاً مشروعاً إلى الارتقاء، إلى ما هو أعلى، أجود، أفضل، كي نسهم جميعا في اغناء الثقافة العربية، من منطلق وطني وقومي معاً.

ان الفنان الحق، يتوق أبداً إلى شوق الابداع، وإلى البراءة، والبساطة، والثقة، والسعادة الإنسانية، باعتباره انسانا متميزاً، يمتلك شخصية متميزة، وصوتا متميزاً، وأداء متميزاً، إلا أن هذا الفنان يعرف، من خلال شوقه المضني، المستتر، أنه لا يبلغ ما يريد من هذا التميز، دون أن يكون في وسعه قهر الحزن، والسأم، واللامبالاة، وأخذ الأمور بجدية، ترتفع على الملل، والاحباط، والقصور في ادراك الغاية، ما دام ادراكها يقترن، وهذا واقع، بالجهد، والتعب، والشقاء، لأن قدر الفنان، وهو المرهف الحس والاحساس، أن يمر بكل هذه المصاعب، ويشكل مضاعف في هذا

الوطن العربي، الذي، مع الأسف، مطلوب فيه من الفنان أن يعطي كثيراً، ويأخذ قليلا، بل ما هو أقل من القليل.

اسمحوا لي اذن، أيها الاخوة والزملاء الفنانون، أن أشد على أيديكم فرداً فرداً، لا تشجيعا فقط، بل احتراما أيضاً، لأنني على اطلاع كاف، ووعي تام، بكل ما تكابدون، كي تصنعوا مجداً، وتمنحوا فخراً، لوطن يعرف أنكم عنوانه والمتن، وأنتم نجومه والألق، وكذلك أنتم سفراؤه إلى غيره، عربيا وعالميا، ودون سفارتكم لا سفارة، فالفن هو السفارة الأعظم، وعليها يتوقف انتشارنا، لغة ولحنا وصوتا وأداء مسرحيا وموسيقيا، وهذا الانتشار يلفت الغير، في أربع جهات الأرض، إلى ما لدينا من حضارة، وبالحضارة يقاس رقي الأمم، وبها تتبوأ كل أمة المكانة اللائقة بها.

يقول ستاندال، صاحب رواية الأحمر والأسود الشهيرة: «المبدعون دائما في خط النار، كفرسان الحرية»، وهذا الدور يظهر الأهمية الكبرى، لأيما وطن، في أن يكون فيه ابداع ومبدعون، ولا تعجبوا، ولا تظنوا أنني أجنح إلى المغالاة، أو إلى أي ميل إليها، إذا قلت لكم، من هذا المنبر، ان في سورية مبدعين يحق لها أن تفاخر بهم، وان بعض هؤلاء المبدعين هم أنتم، ولا أخصص، ولأنكم كذلك، فمن حقكم على الوطن أن يرعاكم، ومن حقه عليكم أن تفيدوا من هذه الرعاية، في التطوير المستمر لانتاجكم الفني الابداعي، حتى تبلغوا مرتبة الكمال، أو تقاربوها، لأنكم، في

قرارة نفوسكم، تؤمنون بامكان بلوغ ما هو أرفع سوية في عطائكم، ونقل رسالتكم، البهية والجليلة، إلى غيركم، في سبيل الكرامة والحب، كرامة انساننا، وحب وطننا. ذلك أنكم ترغبون، ونحن كذلك، بأن نرى الأشياء بعيونكم، وأن نسمعها بآذانكم، ونتكلمها بلسانكم، في قالب من الابتكار والأصالة، بغير أن نطرّح الحداثة والتحديث، وبغير أن نلهث وراءهما، ففي الأصالة ما هو رائع، وفي الحداثة ما هو رائع، إذا استطعنا أن نكسب منهما الجوهر، في أساسه وامتداداته، ففي الجوهر يكمن الحقيقي، ولا بدلنا، والعالم الابداعي إلى سباق، أن نبلغ هذا الحقيقي ونتفوق فيه.

إنما تجليات الفنون، تتوقف على توفر وسائل ممارستها، وهذه الوسائل تتوفر، أكثر فأكثر، من خلال احداثاتها، وقد حرص السيد الرئيس، بكل ما يملك من طاقة العطاء، في الظروف المحددة لهذا البلد، أن تتابع الاحداثات الثقافية - الفنية في وطننا بغير توقف، لذلك، وبمبادرة كريمة منه، وعناية دؤوب، وبسخاء كريم، كان انشاء المعهد العالي للفنون المسرحية، والمعهد العالي للموسيقا، والفرقة السيمفونية، والمجمع المسرحي الذي يتكامل بناؤه، والذي ستكون دار الأوبرا جزءاً منه، اضافة إلى متحف الفن الذي توضع تصاميمه ومخططات بنائه، وهذا وغيره، بعض من نهضتنا الثقافية، التي هي، بدورها، بعض من نهضتنا الوطنية والاجتماعية والاقتصادية الشاملة.

ويكفي، إذا ما كان علينا أن نقيم ما هو حاضر، أن نقارنه بما هو ماض، ونظرة واحدة إلى ما كان قبل ربع قرن، وإلى ما صار خلال هذا الربع، وإلى الآن، تتيح لنا أن نعلم فوق ما نعلم، أن ثمة تطوراً عاصفاً في كل مجال من المجالات، وخاصة في مجال الثقافة وفنونها، والشواهد على ذلك نور على نور، إذا ما كنا بحاجة إلى هذا النور.

فقد حظي الفنانون في هذا البلد، برعاية سابغة، وارفة، استثنائية، من قبل السيد الرئيس حافظ الأسد، ولست بحاجة إلى التذكير بقانون تصنيف الفنانين، ورفع رتبهم ومراتبهم فيه، ثم القانون المتقدم الجديد للنقابة، أو إلى التذكير بكل جوانب هذه الرعاية، التي صارت، على أرض الواقع، أفعالا، لأن القول فعل عند سيادته، وهذا ما أفاء بالخير علينا جميعا، وجعل من سورية منبراً للسيف والقلم، ومركزاً للاشعاع الابداعي، يرصده، ويعرفه، اخوتنا العرب، ويجهدون ويجاهدون كي يقبسوا منه شعاعا، في كل دائرة من دوائر ضوئه، وفي اندياح هالته المتوهجة، التي تسطع منارات هادية، في القريب والبعيد من المكان والزمان.

ان عطاء التربة الخضراء هو هنا، في بلدنا، في ساحنا، في أرضنا، ولا أقول هذا مجازا بل حقيقة، فالنبت، في هذه التربة، إلى اخضرار، وازهار، واثمار، نفيء اليه، ويفيء علينا، بنعميائه والمكرمات. والنبت، بعد، كان نبتا في شعبنا، ومن شعبنا، وكان

النبت الأنضر مثل كلمة البدء . فعندما ، في الحركة التصحيحية المجيدة ، تمخضت تربتنا ، وذواتنا ، بعد مخاض موجع طال ، كان لنا ، من أرضنا ، من شعبنا ، من أنفسنا ، وليد عملاق ، لا شبه له ولا مثال ، بين لداته من المواليد ، في أمتنا والأم الأخرى ، لأنه كان والقدر على ميعاد ، وكان والانقاذ على ميعاد ، وكان والخلاص على ميعاد ، وهكذا أدرنا ظهورنا لتركة الماضي ، لنستقبل ، بصدورنا ، أمل المستقبل ، فرحا وزهوا ومودات ، سالت بها ، جماهيريا ، شوارعنا والساحات ، فكان العرس الأكبر ، للمنحة الكبرى ، منحة سمائنا ، المتجسدة ، والمتألقة ، في قائدنا وراعينا الرئيس حافظ الأسد ، الذي كوفئنا به مكافأة باهرة ومبهرة ، دل عليها البيان الأول ، للحركة الأولى ، يوم رحنا نقرأ ونعجب ، نقرأ ونتساءل : هل يكون ثمة طباق بين الكلمات ومدلولاتها ، بين الوعود وترجماتها ، وأخيراً بين الأمنيات وتحققها؟ وكان تساؤلنا في موضعه تماما ، بعد خيبات طوال ، واضطرابات طوال ، وأزمات يأخذ بعضها بعنق بعض ، إلا أن الأجوبة لم تلبث أن أتت ، فكانت المؤسسات الدستورية ، وكان الدستور ، وكانت القوانين ، وكانت الانفراجات ، وكان الأهم الاستقرار ، والأهم الأهم ، تحرير الارادة العربية في أحد التشرينين ، وتحرير رقابنا من الانعزال والتقوقع والانكفاء في التشرين الآخر ، الذي هو الأول .

هل من عجب ، بعد هذا ، أن يرعى قائد اسمه حافظ الأسد ، الفن والفنانين ، بعد أن رعى ، ولا يزال ، كل فن في كل مجال ، وأن

نجتمع اليوم، لا لنؤسس، بل لنرفع، ما هو فوق الأساس، إلى أعلى؟ الجواب: أبدا لا عجب. إذا ما أخذنا بالفقهية القائلة: المقدمات تدل على النتائج. مقدمات الحركة التصحيحية دلت على نتائجها، والنتائج مرئية، لا بالمجهر، وإنما بالعين المجردة، ومن يكذب عينه يكذب نفسه، ونحن جميعا إلى صدق، حين نعترف أن المعجزة قد تمت، وما تبقى أن نستديها، أن نحافظ عليها، أن نطورها، وأن نكون، بكلمة، كفؤا لها، وأنتم ونحن في الأكفاء لمثل هذه المهمات.

مؤتمر للفنانين؟ يالها من قيمة مثلى، في مبناها ومعناها، ويالها من فرصة نعبر فيها، واليد على قلبنا والضمير، عن ممارستنا لديموقراطيتنا ممارسة صحيحة وفاعلة، مقدرين تبعات هذه الممارسة، على النحو الذي ينتظر منا، لا في سبيل ذواتنا، بل تلبية لواجباتنا، تجاه ما نمثل من قيم فنية، على تطورها المقبل، ومنذ الآن، وفي هذا المؤتمر بالذات، تتوقف رغبات جماهيرنا التي اصطفتنا الود، وعلينا أن نصطفيها الأمانة.

ولشد ما هي كبيرة، عزيزة، غالية هذه الأمانة، فالفن، بما هو أحد حلقات الوعي، له ماهيته، له قانونه الذي لا قانون سواه، وهذا القانون ليس منعزلا، فهو يرتبط بما هو خارجه، أي بالسلوك الفني، الذي يحمل مسئولية تقديم الغذاء النافع للروح، كما يحمل المسئولية نفسها من يقدم الغذاء للجسد، وانطلاقا من هذا فان الفنان مسئول

عن انتاج ما يسعد المتلقين لفنه، ويرفع من سوية ذائقتهم، ويحمل اليهم البصر والبصيرة، كي يروا أفضل، وبعمق أكبر، وصولا إلى عرض الأمور عرضا صحيحا، يجد فيها الناس صورهم، همومهم، مشاكلهم، وسعادتهم أيضاً.

ومن نافل القول أن المبدع، وكل فنان موهوب هو مبدع، لا يستطيع أن يكون عظيما بذاته، ولذاته، أو من خلال آلامه وآماله الخاصة، فالعظيم في الفن، يكون عظيما لأنه يستشعر، ويدرك أن سعادته في سعادة الآخرين، وأن عليه أن يجعل جذور فنه، تضرب عميقا في تربة المجتمع والتاريخ، لأنه بما هو فنان، يكون ملزما تلقائيا، وبغير قسر، وبقناعة كاملة، أن يعبر عن زمنه وعصره ومجتمعه وتاريخه، تعبيراً صادقاً، بفنه الصادق، وخارج الصدق لا يكون الفن فنا أبداً.

وإذا كنت، من موقع المسئولية مثلكم، قد أتيح لي أن أتحدث إليكم، في افتتاح مؤتمركم هذا، فانني لا أشك في أنكم تعرفون ما أعرف، من تقاليد الفن ومسئولياته، وهذا الملاحظات التي سقتها، لا تعدو أن تكون تذكيرا، مادامت الذكرى تنفع المؤمنين، وتنفعنا جميعا، في سعينا لانتاج المعرفة، من خلال الفن، ونشرها في الناس، نشرا طيب الشذى، طيب الأعراق، وعلى أوسع نطاق ممكن، وشكراً.

* * *

الاستاطيقا AESTHETICS أو الجمال

الدكتور هاني يحيى نصري

ان كلمة «استاطيقا» مأخوذة من الكلمة اليونانية القديمة AESTHETICOS التي تعني: تمثل أو ادراك الشعور الحسي المبهج، والحكم عليه بأنه جميل.

لكن التمثل والحكم على شعور سمعي بصري، أو ذوقي بكل أبعاده. يختلفان عن الشعور بحد ذاته، اختلاف عرض المشاعر الانسانية

د. هاني يحيى نصري: باحث من سورية، له عدد من الكتب منها: «فلسفة التصوف»، «مقالات في علم الاجتماع»، «الارادة والانجاب».

وفهمها، عن الاحساس بها. فاذا عرفنا أن وظيفة الشعور تحريك المشاعر، بمعنى أن وظيفة الاحساس مثلاً بالخطر، تحريك مشاعر الخوف أو الدهشة الايجابية كالرضا وحب الاستطلاع والفرح. وبالتالي دفع الرغبات نحو الشيء الجميل للاتصال به، وتسخير العقل من أجل هذا السعي.

وبعبارة أخرى: ان الاحساس بالجمال يدفع كل النفس الانسانية بمشاعرها ورغباتها وفكرها نحو الموضوع الجميل. نحو الموضوع الذي حكمت على جماله من أجل تمثله، والتوحد معه، من أجل البهجة والسعادة التي يتضمنها الحصول على كل جميل.

لكن لماذا ترتبط السعادة بالرغبة بالتوحد مع الجمال، والشقاء والنفور من القبح؟!

لماذا نريد من احساساتنا أن تتصل بكل ماهو جميل، فنختار من الطبيعة أبهى أماكنها لقضاء العطل، أو حتى للعيش هناك اذا أمكن، ونزين ماحولنا بمختلف فنون العمارة والديكور. ونزين أنفسنا بالثياب والروائح الطيبة، وأحاديثنا بالأدب والشعر، ونضفي على أجواء عزلتنا مانختاره من أعزب الألحان، أو نقتني العصافير المغردة؟!

هل كل هذا من أجل البهجة التي يعطينا اياها الشعور بالجمال؟!

وهل السعادة محصورة بجمال الروح والمكان الذي تتواجد فيه؟! ونفي القبح منهما؟!

هذه الأسئلة وسواها تشعرنا بأن التمثل والحكم على الشعور الجميل حسياً، يختلفان عن ذاك الشعور المغروز فينا بشكل «قبلي» بحب الجمال دون البحث به وبأهدافه. حتى يمكننا القول: بأن سعى الانسان وراء الجمال، سعياً غريزياً فيه. لذلك يستحق الجمال كل التضحيات التي تقدم له.

وإلا لماذا لاتقبل أنثى الحيوان إلا الرائع من ذكور نوعها للسفاد؟! فاذا كانت الروعة: هي كل جمال محفوف بالهيبة، فالفحل من الذكور القادر

على طرد سواه من القطيع ، هو سيد الحريم في ذاك القطيع . والببغاء الأكثر ألواناً هو الذي تبحث عنه الأنثى في موسم السفاد . . الخ من الأمثلة التي تدل على أن هناك احساساً غريزياً بالجمال يسعى اليه كل كائن . لما فيه من بهجة التحسين في الوسط الذي يعيش فيه هذا الكائن ، وفي نوعه أيضاً . وكل تحسين يقود خطوة الى الأمام بعيداً عن السوء الذي يدل عليه كل قبح؟!

هكذا أوصلنا التمثل والحكم على الشعور بالجمال ، الى فهم أفضل لخطر القبح على الوجود ، وعلى الأنواع فيه . وهذا الفهم مجرد تفسير وحكم من أحكام «الاستاطيقا» . ولأنه كذلك فهو تفلسف حول الجمال .

فلسفة الجمال: اذا تختلف عن الشعور بالجمال وما يصاحبه من بهجة ، لأنها عملية ايضاح له ، ترتبط بالموقف الثقافي لمن يقوم بهذا الايضاح . ولما كانت الفلسفة في احدى أهم تعريفاتها سيراً في درب الحقيقة!! بشكل متصل ، لاسيراً في دروب منعزلة عن الحقيقة ، بل بدرب الحقيقة بذاتها . فان بمجرد أن نخطو الخطوة الأولى في هذا الدرب نجد فيه الكثير من الحقائق المبهجة الجميلة .

يقول كارل جاسبر : (لقد عرفت الفلسفة بالماضي حسب موضوعها ، فكانت تعني بمعرفة الأشياء الالهية والانسانية ، بمعرفة الوجود كما هو موجود . أو عرفت بأهداف كبحث يؤدي الى السعادة باستخدام الفكر . . وهي بمعناها العام الواسع ؛ المعرفة التي تحوي كل المعارف والفن الذي يحوي كل الفنون) .

في درب الحقيقة كثير من الحقائق المبهجة الجميلة والفلسفة في احدى تعريفاتها «الفن الذي يحوي كل الفنون»!! الفلسفة اذا تهتم بالجمال ، بل اذا كانت تعبر عن انسجام فكري فهي جميلة بحد ذاتها ، خذ كل المعارف الانسانية تجد أن فيها فكراً اضافة لما تعبر عنه ، وتريد أن توصله للانسان .

فالمعرفة العلمية بالفكر تريد أن تكشف أسرار الفيزياء.

والمعرفة الدينية تستخدم الفكر للوصول الى الايمان، مع ماتستخدم.

والمعرفة الفنية في كل فروعها، تعبر عن تجلي صور فكر الجميل المطلق في كل شيء.

أما المعرفة الفلسفية فتختلف عن باقي المعارف الانسانية السابق ذكرها، بأن ليس فيها فكر فقط، بل كلها فكر. انها بعبارة أخرى: هي الفكر بارتداده على أي موضوع مدروس. لذلك تشترك مع كل المعارف الانسانية الأخرى بالفكر، وتتفرد بمحضية هذا الفكر.

الجمال في الفلسفة ليس جمال الكلمة التي تشترك مع الأدب (وهو فن) فيها. بل جمال الانسجام الفكري فيها.

الفلسفة جميلة اذاً لأنها مبهجة النتائج التي تقطفها من درب الحقيقة. وهذا الدرب الجميل، دلالة على أن كل حقيقة جميلة، والحق جميل.

هذا التمثل لجمال الفكر حكم فلسفي، تجريدي. وصلنا اليه من مشخصات حواسنا في شعورها بالجمال.

ولما كان الأمر كذلك، فان لكل حاسة من حواسنا قدرتها على التقاط مدى الانسجام والتنافر، فيما هو مقدم لها. فالأذن بالأصوات، والعين بالألوان والأشكال، والأنف والنفس بالذوق. لذلك أفرز الجمال من هذه الحواس فنوناً، أدركها الفكر.

فلسفة الفنون:

لكل فن من الفنون موضوعه الجمالي الخاص به. والذي يعبر بواسطته- الفنان- عن هذا الموضوع. والموجود نظيره حتماً في الطبيعة.

الجمال الطبيعي، والجمال الفني الانساني صنوان لأنهما يشتركان بفكر واحد تجلى بهما بصور متعددة.

ألم نقل أن السير في درب الحقيقة فيه الكثير من الحقائق. واحدى أهم

هذه الحقائق، قد عبر عنها «أنشتين» بقوله: (ان قوانين الطبيعة تكشف عن عقل متفوق -كلي-)[٢]. هذا العقل المتفوق حين تجلى انسجامه في الطبيعة أضفى عليها جماله. والانسان يجب أن ينظر اليه بهذا المعنى على أنه جزء من تجلي هذا الانسجام. ومن السخف النظر اليه على أنه نقيض للطبيعة.

لذلك يتعلم الانسان كل فن من الطبيعة، وحين يحاكي الطبيعة ينتج فناً.

خذ مثلاً ألحان الطيور المختلفة، هي أساساً لغات الطيور التي تختلف باختلاف ألحانها. والفنان الأول الذي وجد صعوبة الاتصال بين الألسن المختلفة لبني البشر، باختلاف الصوتيات بينهم، والذي كتب أول لحن، حكى وحاكى لغة مشتركة بين كل الناس، كتلك التي بين كل الطيور.

الموسيقى لغة عالمية، حتى بين الانسان والحيوان فيها تأثير وتأثر. كذلك تحكيها اليوم وتكتبها كل الأمم؟! قاعدتها الأساسية السكون والحركة الصوتيان، وفي مدى الترفيع والتضخيم والحدة في أصواتها، تنتقل المشاعر بين كل الأحياء التي تسمعها.

الموسيقى بساطة وانسجام، وهي أحد أهم فنون نقل التعبير؟! يقول الفارابي: (وقد يظن بالترنمات أنها قد تفعل أيضاً في بعض الحيوان، وذلك مثل مايعرض للجمال العربية عند الحداء، فهذه هي الفطرة والغرائز التي أحدثت الألحان)[٣].

الهدف من الألحان الاتصال بين الانسان والإنسان، وبين الانسان والحيوان، الترغيب والترهيب. أو حتى الاتصال مع الذات، وتقديم الانسجام لها بعد تعرضها لأي فوضى بالمشاعر. إن النغم بذا المعنى الذاتي عبر اللحن، دعوة الى عودة الانسجام الذاتي الى الذات. قال الفارابي: (فان الترنمات مما تشغل- الانسان- عن التعب في أوقات الأعمال فلا يحس بها)[٤].

ولأن الموسيقى دعوة الى التعبير عبر الانسجام الصوتي، فهي اسرع من أي عبارة لفظية في ايصال المعنى الى الذات. لذلك لجأ المتصوفة الى

«السماع» حين أعياهم التعبير اللفظي وحتى الرمزي من نقل المطلق الذي يشعرون به الى الآخرين. قال صاحب اللمع: (النغمة الطيبة روح من الله -تعالى- يروح بها قلوباً محترقة بنار الله)[٥]. وقال: (أن النبي «ص» دخل بيت عايشة «ص» فوجد فيه جاريتين تغنيان وتضربان بالدف فلم ينههما عن ذلك.. ومثل بلال كان يرفع حنجرته اذا اشتد به الوعك)[٦].

الموسيقى والنغم خطوة أولى ضرورية لجذب الناس نحو المطلق، هكذا قالت الأديان التي تستعملها.

ولكنها ناقصة بعين الفكر والتفلسف. لأنها تخل بالتوازن بين المشاعر والرغبات من جهة على حساب الفكر من جهة أخرى، وتطالب بتعطيل هذا الأخير.

وهذا المطلب التعطيلي للفكر الذي تقدم به الموسيقى، يخل بتوازن النفس الانسانية، وبالتالي بجمالها. على حساب الجمال الفني- الموسيقي- ولذلك يتحول الموسيقى من الجمال الى القبح بعين الفكر اذا قُبِلَ باقحامها في الدين!

ألم نقل أن الفكر مشترك بكل المعارف الانسانية، في مستوياتها الأربع، وأنه الأداة الأصح للوصول الى الايمان. وأن هذا الفكر لايسمح لكل المستويات المعرفية إلا بخدمته من خلال خدمته لها. لأن هدف كل المعارف أن يعرف الانسان لاأن يرضى ويقنع فقط.

وبعبارة أخرى: تماماً كما يقود خلط الفن التصويري من نحت ورسم بالدين الى الوثنية، يقود خلط الموسيقى بالدين الى التخدير والرضى والقناعة، التي تزول بزوال النغم.

نؤكد مرة أخرى أن خلط الفن بالدين صيغة من صيغ الوثنية، لاكشتيمة للوثنية، بل كدلالة على ضعف قدرة معرفتها الدينية على الصمود، دون الاستعانة بمستوى معرفي آخر، وتوظيفه لاحداث القناعة، لالاحداث الايمان؟!

لذلك حين أراد «نيتشه» أن يستبدل الفكر الديني بالفكر الأسطوري دعى الى ضرورة عودة «الكورس» الى «التراجيديا»؟! وخاصة المأساة الاغريقية القديمة. وقد برر سبب دعوته هذه من منطلق استحالة المعرفة، وبالتالي استحالة اليقين. (ان في أساس ثقافتنا، الاعتقاد المتفائل بامكان معرفة كل أسرار الكون وايضاحها؟)[٧]. وهذا بسبب شيوع الثقافة السقراطية، لاالثقافة «الديونيسية» نسبة الى «Dionysiac».

لذلك تطرب ثقافتنا للأوبرا ولاتطرب «للتراجيديا»[٨] التي حيث تراها أسطورية عقيمة بينما الأوبرا (الناتجة عن الفكر النظري النقدي، لاالفني)[٩].

الفكر النظري برأي «نيتشه» هو الفكر المضاد للغريزة وللطبيعة، لذلك هو فكر محدود، لايمكنه أن ينتج أي مغامرة حقيقية مع الوجود، فالتعبير الموسيقي عنه، زعيق «الأوبرا»، وغرور تمثيلها. بينما الفكر الغريزي المغامر لايهتم بهذه الروحانية التنظيرية شبه الكنسية. بل يعبر عن نفسه «بالتراجيديا»، وبكل مايتوهمه من أساطير فيها، لإظهار مدى (رعب وسخف الوجود)[٩]. لذلك بدأ (الانسان المعاصر بالشعور بمحدودية الفرح السقراطي بالمعرفة.. فقال «غوته» «لاخمان» حول موضوع نابليون.. بأنه ولامنظر حديث يمكنه أن يضارعه عظمة ودهشة)[١٠].

ولهذا يقول «نيتشه» (ان الأوبرا قد بنيت على نفس المبادىء، التي بنت ثقافتنا الاسكندرانية - نسبة الى الاسكندرية -. فالأوبرا من نتاج الرجل المنظر لاالفنان؟)[١١]. ذلك أن مايحتاجه الانسان حقاً من «التراجيديا» هو الوهم الرائع الذي يغطي به، هذا الوجود القبيح. لاغرور الادعاء الأجوف بأن لنا دوراً هاماً فيه. وهذا الوهم الذي يقدمه الفن التراجيدي. بمعونه «الكورس» الموسيقي. هو الذي تحتاجه الشعوب الناهضة. فالناس قد أدركت بطلان اليقين بكل أشكاله، برأي «نيتشه». سواء كان يقيناً علمياً أم يقيناً دينياً. وأدركت خدعة الوهم السقراطي لبرهان المعرفة والوصول الى الحقيقة. لذلك تطلب من الموسيقى أن تلازم «تراجيديا» هذه الحياة، ملازمة

«الكورس» لتراجيديا الاغريق. التي أوقفت ذلك الشعب أمام حقيقة عقم وتفه الوجود. فجعلت منه شعباً غير آمل بالمعرفة، بل مغامراً بالغريزة الى أبعد حدود البطولة اللاهادفة، كما جسدتها «الأوديسة». كل ذلك قبل سقراط ومطلبه العقيم باليقين.

ان «نيتشه» حين وضع الثقافة «الدينوسية» في مواجهة الثقافة «السقراطية». وضع الشك في مواجهة اليقين الصعب، والالحاد اللاهادف في مواجهة الايمان، و«الكورس» الاغريقي القديم، في مواجهة التراتيل الكنسية، المنتقلة مدنياً الى «الأوبرا» لذلك قال: (تنهض لنا الموسيقى «الدينوسية «لتخبرنا اليوم أن الفارس الألماني لازال بالأساطير «الدينوسية» القديمة يبني قصوره بشكل جدي. فعلى أي انسان أن لايتصور بأن الروح الألمانية قد فقدت بيتها الأسطوري الى الأزل.. ويوماً ما ستفيق هذه الروح)[١٢].

ولايقاظ هذه الروح الغريزية المسيطرة حباً بالسيطرة «وارادة القوة» على حساب كل القيم دعى «نيتشه» الى موسيقى «واغنز Wagnes». فما دام الأفضل في هذا الوجود خلف قدرة أي انسان على التقاطه، فان أفضل مايمكن أن يكون هو أ لانوجد. وأن نظل في عالم اللاشيء. ولكن مادمنا قد وجدنا، فثاني أفضل شيء يمكننا أن نفعله هو أن نموت بسرعة.

لهذا نرى أن الألمان كانو السبب في حربين عالميتين، جرا على الانسانية، وعلى الشعب الألماني مايعرفه كل من يقرأ التاريخ الحديث.

الفن اذا لايهدف الى الجمال دوماً؟!

بل يهدف الى أن يختلط بالدين والفلسفة، وبالعقائد الفلسفية، وماعبارة الفن للفن. إلا أكثر العبارات تضليلاً كي لاتبطش السلطة بالفنان. ليتمكن اذا أعطاه الناس آذانهم، واعجاب نظرهم أن يدفع بهم الى أي مهواة يختار؟!

ففلسفة «اللامعنى» مع «نيتشه» اختارت «التراجيديا» الاغريقية ونفس هذه الفلسفة مع الوجودية، اختارت الفنون البدائية. والافريقية خاصة بعد الحرب الثانية، لتدفع عن الناس مفاهيم اللامساواة العرقية.

خلط الفن بالفلسفة كخلطه بالدين قبيح؟!

في الوقت الذي تظل فيه الموسيقى في هدفها الأساسي، هدف التواصل المنسجم، أو التواصل عبر الانسجام بين كل الناس، أرقى وسائل التعبير الوجداني. شرط أن لاتكون مطية أي هدف، سوى التواصل والتعبير.

أقول الوجداني لأن الموسيقى ماهي إلا خطرات الوجدان لا الفكر؟! وتماماً كما يتجلى الفكر الكلي بالفكر، يتجلى الوجدان بالمطلق.

ان عدم توجيه الموسيقى لايعني انتاج الموسيقى للموسيقى، الفن للفن. كخدعة لفظية مارستها القرون الوسطى بهدف التبشير في أوروبا. بل يعني ترك الوجدان ليعبر عن مطلقه بنغم.

وماتلاقي هذه الأنغام بين الشعوب - لا فرضها - إلا جزء من عالمية التواصل، الذي يشترط عبر النغم مسبقاً كل عالمية وكل انسجام. وفي هذا عنصر من عناصر اطلاقه.

هكذا نجد أن في فن الموسيقى من جمال، بقدر مافيه من قبح. حسب نسبية هدفه في تشنيف الأذن بجمال الصوت، من أجل فتحه نحو التأمل عبر عالمية الرمز الموسيقي. أو تحويل هذا الهدف لخدمة مستوى معرفي آخر، كالدين أو العقيدة، مما يثير الفكر في الفن الموسيقي ضد المشاعر التي يتلاعب بها هذا الفن. فتفقد الموسيقى جمالها فور دخولها في باب النقد الفكري لهذا الفن؟!

وهذا لايعني أنه يجب أن لايكون في الفن أي غرضية أو هدف. فالموسيقى مثلاً هي أساساً من أجل حمل المشاعر بدون ألفاظ بين الناس. وكل مافي الأمر أن شعور الناس بأن هذا الحمل موجة لخدمة أي غرض. يجعلهم يرون عنصر الرياء في هذا الفن. فتصير الموسيقى قبيحة بعين العقل، مهما بدت خلابة للمشاعر.

وبمجرد تطرق القبح لجمالها، خلل كبير في هذا الجمال. لذلك يمكن القول: ان الموسيقى الجميلة هي الخالية من أي خدعة غرضية تقودها حتماً الى الرياء القبيح بالتوجيه.

الجمال لايبرز إلا للمشاعر والاحساسات، ليداوي الرغبات اذا شوشتها تداخلات الحياة، وقبح الجانب السيء من الوجود. وهو ليس بمعزل عن الانسجام مع الفكر. وإلا بعد عن النفس وصار قبيحاً. يقول «هيغل»: (ان العقل والعقل وحده هو القابل للحقيقة.. لذلك كل ماهو جميل، يجب أن يكون حقاً وصدقاً جميل)[١٣].

ونفس هذا المعيار يمكننا أن نطبقه، على باقي كل الفنون في مستوى المعرفة الفنية. حيث يظهر الفن جماله للأحاسيس والمشاعر والرغبات. وهو مهما كان أخاذاً لها، عليه أن لايستعير من الفكر أي هدفية أو غرضية، قابلة للنقد. وإلا مزق الفكر، بمآخذه آخذية الفن. بعد تلقيه والدهشة من سحره. وبهذا التمزيق يعود الفن بعد أن أخذ بتلبي النفس الانسانية «المشاعر والرغبات» لينهار أمام ثلثها الثالث الفكر حيث بيد الفكر كل الأحكام.

لنأخذ مثالاً من العمارة: حيث نجد أنها تثير دوافع الشعور بالجمال الأخاذ، وبالروعة في معظم الأحيان. «فالأكروبوليس» في «أثينا» رائع وجميل. وربما كان هرم «سفارة» في مصر أروع منه، أمام المشاعر. ولكنه أمام الفكر كرمز للطغيان الذي استهلك الملايين من الأجساد، لحفظ جسد واحد. قبيح في معناه. بينما الأول دلالته حرية فكر وديموقراطية.

ليس في «الأكروبوليس» قبح الطغيان، وان كان أقل عظمة من بناء «الأهرام»؟! فهو أجمل.

الفن اذا حين يحرر نفسه من خدمة الرغبات الفردية، نحو خدمة عالية الرغبة الانسانية عند كل الناس. يضمن نفي القبح منه، فيغدو جمالاً بمعنى تمثل شعوري مبهج لكل فرد Aesthetics استاطيقا.

هكذا يمكن للفلسفة أن تنظر الى الفن نظرة مجردة، حيث لافن بدون تجريد، رغم كل صور تشخيصاته.

ان «هيرتز» و«غوته» حين عرفا الجمال بالكمال الذي يعرض على الاحساسات والمشاعر، وعرفا الكمال بأنه كل مايطابق هدفه [14]. لم يكونا بعيدين إلا عن عنصر الفكر الأساسي في كل نفس. والذي يجب أن لايخدعه الابهار الفني بتقديم النقص بأي زي كامل. ألم يقل هيغل: (بأن المعنى هو دائماً غير مايبدو ويظهر) [15]. والتناقض الذي يثير القبح هو مخالفة المبنى للمعنى. مما يشعر من يعرض عليه الأثر الفني، أنه معرض لخدعة ما. كذلك اذا كان المبنى متكاملاً جميلاً بدون معنى يصبح «هراء» صناعة فن لافن. ولعل هذا يبرز بوضوح في الفرق بين النظم والشعر في الأدب، ولايميز هذا الفرق إلا الفكر.

لذلك حين قرر أفلاطون أن الحقيقة ليست بفكرة صائبة ولابرأي صحيح، ولابعمل خير فردي. بل بصواب الفكر والرأي وصحتهما، وبالخير العام الذي تقره كل الناس. فالخير الكلي حق كلي، وبالتالي جمال عالمي كلي.

الحق والخير والجمال بعموميتهما، لابغرضية توجيههما، صوب حق جماعة، أو خير فرد، أو ذوق أمة. كيان واحد يبديه كل انسجام فكري.

لذلك قال هيغل: (ان موهبة الفنان وعبقريته، تتضمن عناصر وجودية -طبيعية- وتحتاج بصورة رئيسية الى فكر متطور) [16]. لهذا يبدو كل انتاج في أي مستوى من مستويات المعرفة الانسانية، وخاصة في مستوى المعرفة الفنية، بكل فروعها. في بداياتها غير واعد وعقيم. لما فيه من عنصر الفردية، وعدم العمومية. وبذلك يظهر تطرفه وتعصبه.

فالذي يبحث عن الايمان بالدين، يبدأ بالتعصب لمذهب معين. والذي يبحث عن الشعور بالشعر يتحمس لقديم أو معاصر.. وهكذا كل بداية تحتاج الى تطوير، لتتحرر من الخصوصية نحو العمومية. ونحو انسجام

أفضل مع كل معاني العمومية، لتبرز بمعنى كل مبدع بشكل خاص وفرادته، لكي تعبر عن تعدد احتمالية عظمة نوعه.

أليس جماع تلك الاحتمالات العالمية، جزء من فكر الله. ذاك الذي ليس بحاجة الى وضع معارفه في مستويات، بل هي كل كلي من الحق والخير والجمال؟!

فاذا كان فكرنا هو الضامن لحقيقة وجودنا. فكيف لايضمن فكر الله الحق والخير والجمال في كل شيء باطلاقه، لابخصوصيته.

فكيف للفن أن يدعي- وهو من نتاج فكرنا ومشاعرنا وعالمنا المحدود- امكان تصور الله وتصويره؟!

الله والفن:

هناك حقيقة مؤكدة يجب على كل باحث في فلسفة «الأنثروبولوجيا» و«العلم» و«الدين» و«التاريخ».. الخ أن ينتبه اليها، وهي: أن الحضارات القديمة لم تكن دائماً تسمي الأشياء بمسمياتها التي نسميها لها اليوم. فكلمة «فن» Art لاتعني نفس معناها اليوم عند الفراعنة مثلاً. ولاكلمة «علم» تعني نفس معناها عند العرب، كما تعنيه عندنا اليوم، دون الغاء الصلات بين أصول الكلمة.

مرة ثانية نجد أن السير في درب الحقيقة يعطينا الكثير من الحقائق!! ومنها: أن اثارة الميتافيزياء في أي موضوع، وطرح أي مفهوم ميتافيزيائي يستدعي كل المفاهيم الميتافيزيائية حوله. وتلك خاصية هامة من خواص كل فكر مجرد. انك مثلاً عندما تحاول حل أي معضلة رياضية تستدعي كل معرفتك الرياضية لحلها، ولذلك تختلف طرق الحل بين الرياضيين وتتفق النتائج. كذلك حين يتغير «جشطلت» رقعة «الشطرنج» أمام اللاعب، بحركة خطيرة من خصمه، يستدعي كل تصوراته «الفراغية»، لإمكان الرد بنقل معضلة التغير «الفراغي» من جانب «جشطلته» الى الجانب الآخر -الخصم-. وبين عملية احداث «بنى» متغيرة بين اللاعبين تحدد قدرة

التجريد عند كل منهما . في مدى حساب أحدهما بشكل أفضل لكل قادم من الاحتمالات .

هذه المهارة في التعامل مع «البنى» و«الجشطلتات» المتغيرة وحساب الاحتمالات مع كل حركة، كموهبة تجريدية ومعرفية . هي فن لعب الشطرنج .

وبنفسه هذا المنهج مع اختلاف طرق المعارف التي يسلك، يمكن القول : إن استدعاء أي فكرة مجردة يستدعي حصر كل الفكر التجريدي للمستدعي ومعرفته، حول تلك الأفكار، في تلك الفكرة . والميتافيزياء كقمة من قمم الفكر التجريدي، لايقوم أي مفهوم فيها بمعزل عن سياق كل مفاهيمها في الذهن . ومن كل الحضارات السابقة .

لذلك نجد أن طرح أي موضوع ميتافيزيائي، «كالجبر» يستدعي أولا معاني «الحرية» وتلك تستدعي «الحق» و«الباطل» «الخلق» و«القدم» «الوجود» و«العدم»، «الحياة» و«الموت» . . الخ وهكذا .

والحضارة الأولى في فجر التاريخ الانساني، أقصد الحضارة «الفرعونية»، قد تركت لنا نتاجها، بصور وأشكال وعبارة، نظنها اليوم فناً؟! طالما نظرنا اليها والى الفن بمعيارنا المعاصر .

وان لم نفعل نجد أن المصري القديم- الذي لازلنا نرتبط مع فكره بالكثير من المفاهيم، وخاصة تلك التي تتعلق بالمصير، كخلود الروح فلسفياً ودينياً، وهيبة السلطة اجتماعياً، والعلوم علمياً -نجد ذاك المصري كان يسمي الكتابة «الهيروغليفية» بالصور المقدسة [17] .

والكتابة «كمهنة» أكاديمية سرية، تؤهل من يتقنها لكي يكون «كاهناً» . لابمعنى رجل دين فقط كما هو اليوم . بل كطبيب وعالم هندسة وموسيقي وكيميائي وساحر . . وكل العلوم بأن (الطبيب والكاهن والساحر كان شخصاً واحداً . . رجال أقوياء يتودد اليهم الفرعون)[18] . وكان رئيس الكهنة (يترأس نوعاً مما يمكن أن نسميه «جامعة» . فقد كان معبد «آمون» مأوى ومدرسة للفنون والموسيقى وكلية هندسة، وكانت منطقة المعبد أكبر وأغنى

من قصر الفرعون)[١٩]. وكان المتعبدون المصريون في ذلك المعبد وسواه من جامعات (لايخونون أو يفضون بأسرارهم لأحد من غير المريدين، وكل من يخالف هذه القوانين يعاقب بالموت)[٢٠].

ان «أمنحتب» الذي كان أول مهندس وطبيب ومستشار للفرعون «زوسر» هو الذي اخترع «التقويم» مثلاً على ذلك [٢١].

وأداة نقل المعارف بين جيل وآخر من هؤلاء الصفوة من الناس المنتقين حسب قدراتهم، لامكانتهم الاجتماعية. كانت الصور.

(ففي حوالي قبل خمسة آلاف سنة حين بدأت الهيروغليفية تظهر كانت الصور فيها تدل على الكلمات، فصورة سجادة كانت تعني السجادة، وتقرأ سجادة)[٢٢]. كذلك كان رقم (١) يرمز اليه (١) كما نكتبه اليوم. فاذا أضيف له مايشبه العلم في رأسه P أو بجانبه ١P صار يعني الواحد الغير معلوم أي «الله».

والهيروغلفية ككتابة بالصور يمكن أن تقرأ حسب اتجاه وجه الصورة من اليمين الى اليسار والعكس.

فالجملة السابقة يمكن قراءتها: «الله الذي هو الشيء غير المعلوم» موجودة في كتابة الأموات [٢٣]. وقد كان الفراعنة يلفظون كلمة الله: نتر «Neter». وعلى متون التوابيت الحجرية في اهرام «Pepi» بيبي هناك تمييز في الهيروغليفية القديمة -قبل المكتوبة على الورق البردي- بين «نتر» الله وبين نترو «Neteru» الآلهة. حيث توضع عبارة «نترو» أي الآلهة بثلاثة نترو. أي مايشبه ثلاثة أعلام «PPP» حين أصبحت الآلهة تشخص بأسرة الفرعون [٢٤].

من كل هذا نجد أن أقدم حضارة بشرية لم تعرف الفن للجمال، بل عرفته للتعبير. فكلما كانت «الصور المقدسة» الهيروغليفية أتقن كانت أوضح دلالة، وأكثر قدسية لأنها أوضح، وبالتالي أجمل. بمعنى أقدر على نقل خبرات من ماتوا من الكهنة، وهنا أساس قداستها.

ولأن الله في صلب تلك الحضارة هو الشيء غير المعلوم، ولكنه المؤثر في كل شيء، فهو كالعلم يدل على وجود الجيوش والقوة. هو كالروح بل هو روح كل شيء. أو سبب نظامه إن شئت.

لقد أدرك الانسان القديم التناغم والانسجام في كل الوجود، ولم يستطع أن يعرف المنظم لهذا النظام. الذي هو كالروح الكلية في كل الأشياء. وسواء أدرك أو لم يدرك، أن هذه الروح الكلية تنظم بقانون، كل شيء، إلا أنه حتماً لمس الانسجام الذي ينتج عن قوانين الوجود، في الوقت الذي شعر فيه أن هذا المقونن، أو تلك الروح في كل شيء كما لمسها، لاتحمي الأشياء التي تصنعها.

بمعنى أن الروح التي تقسيم الأرواح في كل شيء، لاتدعم تلك الأرواح بقوتها. لذلك هي موجودة ولكن غير معروفة الهدف.

لذلك فان هذه الروح الواحدة. ذاك الواحد أو الله هو: الشيء غير المعلوم الذي يدعم ثلاث معلومات واضحة الشمس «رع»، والنيل «ايزيس». وعالم ما تحت الشمس، عالم الأموات تحت الأرض «أوزدريس». هذه العوالم الثلاث تتجسد بأسرة الفرعون الحاكم سيد أو صاحب البيت، كما تعني باللغة الفرعونية كلمة «فرعون».

فاذا صدقنا بأن هذه المعلومات الثلاث، مدعومة «بنتر» قلنا عنه «آمين» [٢٥]. تلك العبارة الفرعونية القديمة التي لازالت تستعمل بكل الأديان، وكل اللغات الى اليوم.

وبذلك أصبح «آمون رع» أي رع المصدق به، لأنه بارز بالشمس عياناً ظاهراً، فهو اله الآلهة فلولاه لايستطيع أي إله أن يظهر ويعيش.

وبغض النظر عن التفاصيل والأساطير التي وضعت عن «رع». وامتزاجه مع «أدزير» وكيفية نزوله الى العالم تحت الأرض وولادته كل يوم في الفجر. . الخ فان عملية «دمج» الآلهة الأخرى في ذات «رع» استحالت الى صورة من العقيدة الحلولية (التي تقول بأن الاله يحل بكل شيء وبأن جميع الآلهة تستحيل في النهاية من حيث الأشكال والوظائف الى وحدة

واحدة)[٢٦]. هي وحده «نتر» بالأساس الذي هو الشيء غير المعلوم، لكنه المؤثر في كل شيء بقوته أو روحه التي تقيم الأرواح في كل شيء.

لكنها لاتدعم تلك الأرواح البشرية، وظل المصري بذلك يخمن حول سبب الموت والألم.

ورغم توحيد «أخناتون» لكل الآلهة باله واحد، فان «نتر» ظل بجانب «آتون» أدق تعبير عن خالق الطبيعة المتوحد بها.

والحضارة الاغريقية حين نقلت هذا المفهوم اليها وأوصلته الى اللاتينية بعبارة «Natura» التي منها اليوم عبارة «nature» الانكليزية. وهو شبيه بمفهوم «سبينوزا» Deus sive natura. أو أي مفهوم لوحدة الوجود بين الله والطبيعة.

ان «كيركغارد» حين يضرب لنا مثالاً باسطورة «فاوست Faust الشكاك، يؤكد لنا أن في كل عصر شكاكين مثله، ويكتشفون مافي الحقيقة والواقع من آلام وعذاب، لاينسجمان مع مايجب عليه أن يكون ذاك الروح الكلي -العقل الكلي- المتجلي بكل شيء، من حماية لما يتجلى به.

«ففاوست» يعرف (أن الروح التي تمد الحياة بالحياة، ولكنه يعرف أيضاً أن أمن وسعادة الناس غير مدعومان بقوة هذه الروح)[٢٧].

كذلك شعر المصري القديم بقوة «نيتر» وتجليه بكل شيء. ولكن تخليه عن الانسان والعذاب والموت له، دفعه الى «آمن» فيما رآه بعينه، ثم الى آتون الأقرب الى «نتر» من حيث عالميته لكل الناس.

ثم عودا بعد ذلك الى «آمون» بعد أن أعياه الطلب، وظهرت اقليمية وعصبية «يهوه» على حدوده في فلسطين.

هكذا وفي كل مرة كان التراث الانساني يحاول فيها معرفة الله، يزداد ابتعاداً منه. لما تقتضيه ضرورة استدعاء الفكر الانساني لكل مدخراته التجريدية حين طرح هذا المفهوم.

وقد كثرت المدخرات التجريدية للفكر المصري القديم. حول مفهوم الله، فشوشها النقل «بالصور المقدسة» أي بالهيروغليفية، الى حد اعجازها عن ادراكه تعالى.

حتى أن كلمة «ماعت» التي تعني لديه: (الحق والعدل والصدق) [٢٨] تعني الله، تماماً كما تعنيه كلمة الحق باللغة العربية، كاسم من أسمائه الحسنى تعالى. وكان يعبر عنها بالصور المقدسة، أي بالهيروغليفية القديمة على شكل رسم عين انسان، تصاحب كل تعبير عن اله محلي، ولكي يعبر المصري القديم عن مدى دقة قوة «ماعت» شبهها بعين «الصقر» التي تتمتع بنظر دقيق. فحورس «الذي فقد هذه العين بسبب باطل اله العواصف «ست Seth» كان بحاجة الى مساعدة الآله الأخرى وخاصة ثوث Thoth لاستعادتها. لأجل احلال العدل والصدق، والحق بين الناس ٢٩.

هذه العين التي تجلت من «نتر» الله غير المعلوم، في اله منظور ومعلوم «حورس» الاله ذي رأس الصقر. واضح ومنظور فهو مصدق «آمون» لتحمل العدل والحق والصدق لكل الناس، ترسم على عين كل فرعون. فهي ليست كحلاً لزينة وجه الفرعون، بل دلالة على أنه ينظر الى الناس بعين العدل.

لذلك يمكن القول: أن الفراعنة لم يرسموا الله ولم يشخصوه، لأنه أساساً غير قابل لأن يعرف، وهو محتجب بتجلياته من حق وخير وعدل. وفي ابراز هذه التجليات المقدسة لابد من لغة الصور.

أما زلنا الى اليوم في كثير من بلاد الشرق نصنع صورة العين على العقارات والأملاك لرفع الحسد عنها؟! فعين «حورس» لازالت أسطورة راسخة عند كل شعوب هذه المنطقة.

الوثنية اليوم في مثل هذا التعبير، لأننا نملك دلالات لغوية ودينية أوضح من رسم الأحرف. لاكما عند المصريين القدامى حيث لاكتابة إلا بالصور المقدسة.

«من شر حاسد اذا حسد» أقوى دلالة عندنا اليوم من عين «ماعت حورس».

لما في كل حسد من طغيان في المشاعر والسلوك الهدام بين الناس. والذي يجب تنبيههم بخطيئة الوقوع. بمثل هذا الشر، بعبارة لفظية ذات دلالة. لابصورة يجهلون دلالتها. وبالتالي وبسبب هذا الجهل هي وثنية. لأنه توحي بالاعتقاد بقوة ذاتية تتمتع بها صورة العين على كف أو بدونه.

لقد أصاب «هيغل» حين قرر أن (كل شيء روحي أفضل من الأشياء الطبيعة)[٣٠]. ولكنه أخطأ حين ظن أن الفن هو التعبير عن الأشياء الروحية. لذلك قال بنفس السطر السابق: (وعلى كل حال، لايوجد في الوجود وجود، يمكنه كالفن أن يعبر عن المثال الالهي)[٣١]. وكل الكتابة بالصور المقدسة في الحضارة الفرعونية. كتجربة أول حضارة انسانية عجزت عن رسم «نتر».

وهيغل باعتباره لله كروح[٣٢]. والانسان كتجلي من تجلياتها. كيف يمكنه بالفن- التصوير هنا- أن يرسم الانسان روحه حتى يدعي أنه يستطيع تشخيص تلك الروح الكلية بتمثال أو صورة محددة؟!

ان الفكر الانساني بامكانه أن يعكس الوجود الى حد ما. والفن بكل صوره يمكنه أن يعكس الفكر الانساني بخطئه وصوابه. ولكن عكس الفكر الكلي بفكرنا، والجمال الكلي باحساسنا بالجمال يشبه عكس «النملة» لصورة وضخامة «الفيل» أو الجبل.

النحات مثلاً: (يرى كل شيء على شكل شكل، . . . وكل مايحرك مشاعره يعبر عنه بشكل)[٣٣]. فهو حين يرى المطلق بشكل، هل يعني هذا أن المطلق شكل؟!

ان «هيغل» حين قدر أن الفن هو محاكاة للطبيعة، قد قدر حقيقة من حقائق كل عمل فني. لكنه حين سمح لهذه المحاكاة أن ترسم المطلق تجاوز كل الحضارات السابقة، في اعلان عجزها عن هذه المحاكاة، كما تجاوز

حدود الفكر في استحالة تلك المحاكاة، إلا اذا جعل من الفكر الانساني صورة مطابقة للفكر الكلي لله. وفي هذا كل الادعاء والغرور؟!

لماذا يقلد الفنان الوجود اذاً؟!

يرى «هيغل» أن سبب ذلك تخفيف وطأة هذا الوجود، باعادة صياغته فنياً، بكل أشكال الفن. (ان الفنان عندما يهاجمه الحزن يلجأ الى فنه ليخفف من وطأة هذا الشعور. بابرازه بعمل فني)[٣٤].

لأن الانسان حين يعبر عن مشاعره، يتحرر من هذه المشاعر. لكنه اذا عبر عن مشاعره نحو المطلق بتحديده، يجعل من نفسه فوق الاطلاق، بادعاء عظمة الخلق، وهو لايملك إلا المحاكاة؟! فاذا كان في كل خصوصي عناصر من الكلية، فالعكس ليس صحيحاً. وهنا نجد أنفسنا وقد شكت بكل عبارة ابداع في الفن. لذلك أكد «كانت»: (أن الاستاطيقا هي السماح لواضعها بأن تكون غايتها محصورة بهدفها)[٣٥]. فهي حين تدعي أكثر مما تعبر حتماً تتطاول نحو التزييف. فاذا كان مطلب العقل الانساني من كل مايعرض عليه، رؤية صلته بالوحدة الكلية للأشياء. بينما مطلب الطبيعة عبر العقل الكلي المتجلي فيها التنوع لا الوحدة. فان مطلب المشاعر الفنية هو: الوقوف بين الوحدة والتنوع. وبهذا الموقف يضع الفنان نفسه بجانب القبح لابجانب الجمال والانسجام اذا انحاز الى جانب التنوع وادعاه على حساب الوحدة في الفكر أو العكس.

وبعبارة أخرى: ان التوازن بين المشاعر والرغبات من جهة وبين الفكر، في أي عمل فني هو أساس كل جمال فيه. ولما كان احلال المطلق داخل هذا التوازن محالاً. فانه قبيح أيضاً.

والمجاز التخيلي في الفن قد يخل بهذا التوازن، ويسوقه من يعرض عليه، الى مثل هذا الخلل، لكنه يبرر ذلك بشروط الوهم الجميل. حيث يحق مثلاً لمن يقع في عالم الأحلام رؤية أجمل الأوهام. أو أقساها. وكلاهما جميل، لكنه غير حقيقي.

لهذا عجز الفن المسيحي عن رسم الله، وعبر عنه دائماً بصورة ناقصة. وهو عمل لم تجرؤ أي حضارة سابقة الاقدام عليه؟! يقول «هيغل»: (لنقارن بين الآلهة الإغريقية والاله المسيحي كما شخص وفهم الفكر المسيحي. نجد أن الآلهة الاغريقية مشخصة غير مجردة.. بينما الله المسيحي.. الذي لايعرف إلا بالعقل.. لم يعبر عنه إلا بصورة غير تامة)[٣٦].

هذا الكيان الكلي الروحي حين أعطي صيغة شكل حسي، عكس مفهوم كليته، بخصوصية كل فنان رسمه. فباتت كل تلك الخصوصيات عاجزة عن الاحاطة بكل هذه الكلية.

ان الرسم المصري القديم، حين حمل «بالصور المقدسة» الجمال، لم يقصده. ولم يرسم من الآلهة إلا ما آمن وأيقن بوجودها كتجليات واضحة «آمون» لنتر.

فهو لم يرسم «نتر» بل رمز له «P» بعلم. أي بدلالة، ولم يقصد الجمال. حين رسم «آمون» في كل فراعنته وكل قوى الطبيعة تقريباً، من منطلق ثلاثيها الواضح له الشمس والنيل وعالم الأموات تحت. بينما الرسم مع الحضارات المسيحية قصد الجمال، فسمح لنفسه من خلال فسحة الخيال، وفسحة قدرته على الوقوف بين الوحدة والتنوع بصناعة فن يهدف الى الجمال، ولايريد أن يحاسب إلا بمعيار المشاعر، وحدها.

وبذلك أصبحت صلة الفن مع الفكر سلبية، فكان لابد من أن تستقل المعرفة الفنية بمستوى معرفي خاص بها. ووضع حدود لمدى تداخلها مع باقي المستويات المعرفية الأخرى، حتى لايصاب الفن بالقبح حين مثل هذا التداخل مهما بدا جميلاً!!

وبمعرفة ذلك فقط، يتوقف الفن عن تخطي حدوده، ويبقى الفن في مستواه المعرفي الخاص.

فالله كروح كلية حسب تعبير هيغل تظهر بعقل مطلق: (ليس له شكل مادي.. فوحدته مع الانسان بوعيه، وبوحدة هذا الوعي.. الغير منفصل

عن احساساتنا وماتعبر عنه هذه الاحساسات . . . بمعزل عن كل فكر)[٣٧] .

الجمال هو الأساس في مستوى المعرفة الفنية، والفكر مكانه من هذا المستوى في مدى النظر اليه . والهروب من تهمة تشخيصه بالخيال حيث يقل الفكر الى أدنى مستوياته .

أخيراً يمكننا أن نؤكد : أن موضوع الفن وهدفه عند كل فنان هو المشاعر الانسانية . ولأنه كذلك، عليه أن لايصدم الفكر بأي تعارض حاد معه . وإلا مجته النفس، مهما بهرت به لأول لحظة . وأكثر من ذلك يجب على العمل الفني أن يكون تعبيراً عن الفكر وتبينا له . لذلك يمكننا القول : إن الشاعر مثلاً الذي لايتبنى موقفاً فلسفياً أو فكرياً من الوجود . لايمكنه أن يرقى بشعره من حدود النظم الى القصيدة .

الملاحم الاغريقية مثلاً تبنت الفكر «الديونوسي»، فجاءت مؤثرة بالشعب اليوناني، وبكل من يعجب بهذا الفكر، كما سبق وأظهرنا ذلك مع «نيتشه» . لذلك ظلت الملحمة حكراً على القصيدة «التراجيدية» الاغريقية . ولم ينجح تقليدها عند أي شعب آخر . فافتقار الشعر العربي للملحمة ليس نقصاً فيه، بل يعود الى مفهوم الكمال الانساني الفكري عند العرب في جاهليتهم بالاباء، وبعد عصر التدوين، بتوجيه الاباء نحو الجهاد، ثم بدفع هذا الأخير نحو النفس في مجاهدتها الصوفية . لذلك جاء الشعر العربي الصوفي، أكثر عالمية من الملحمة الاغريقية . ويكفي أن نذكر في هذا السياق «عمر الخيام» في عالمية شعره اليوم، وكذلك جلال الدين الرومي، وسواهم ممن يقرأ شعرهم اليوم بكل لغات الأرض .

وماسقوط شعر عصر النهضة العربية أو مايسمى كذلك اليوم باتباعيته أو تجريده، سوى بسبب خلوه من فلسفة فكرية واضحة .

الفن لايستطيع أن يتجنب الفكر اذا . ثم ألم نقل أن في مستوى المعرفة الفنية فكراً . اذا تجاهلته تلك المعرفة حولت دهشة جمالها مهما كان صاعقاً أخاذاً، الى قبح .

وعنصر الفكر في الفن هذا، هو عنصر ارتداد الفكر على المشاعر والرغبات، التي يبرزها الفن كي تكون منسجمة مع فلسفة كل أمة في الحياة. يبرزها بذوق جمالي. دون أن يتداخل معها فيدعي أنه هو صانعها.

على الفنان أن يكون المعبر عن ضمير أمته، عن فكر أمته. لا الصانع لهذا الفكر وذاك الضمير.

لكن عالمية الفنون اليوم تدفع حتى بالعمارة التي هي نوع من النحت المعبر عن عقائد الشعوب والأمم، ووسيلة من وسائل تعبيرها. كما أظهرنا مع «الفراعنة». أقول بدفع فن العمارة الى مساجدنا اليوم. التي لم يعد لها نمط عماري عقائدي ظاهر، فاختلطت القبب الفاطمية بالعثمانية، والردهات الأموية داخل المساجد، بالمزارات الشيعية. وحتى القباب والنوافذ تزين اليوم بزينة «غوطية» كنيسة قرن وسطية.

ودلالة ذلك أن المعماري العربي اليوم الذي لم يعد مرتبطاً بفكر محدد من تراثه، ويعبر عن تداخل هذا التراث، لجهله به. وهذا ليس دلالة على انفتاح مذهبي بين الفرق الاسلامية، بل دلالة على اختلاط الفقه، رغم بقاء كل صيغ التعصب.

اختلط «الفقه» وبقيت كل صيغ العصبية القبلية والتعصب، التي تبرز في فن العمارة العربي المعاصر، بسبب تكاثف الأدب العربي -وهو الفن- مع باقي الفنون العربية من غناء وموسيقى وشعر على اثارة المشاعر. واقالة الفكر اليوم. حتى أنك لاتجرؤ اليوم أن تلقي أي محاضرة عامة، دون أن يعاملك الحضور على أساس أنك أديب.

لذلك ظلت الفلسفة هامشية في الفكر العربي المعاصر، فخلت الساحة لاثارة المشاعر فقط. ألم يقل «هيغل» أن اثارة الشعور بدون فكر بهدف تحريك القلب بالفن. يؤدي الى ترك الرأس فارغاً.

والرؤوس الفارغة تبحث عن الايمان بالتعصب، فتقبل من الأصالة كل مالايتداخل مباشرة أو لايمس عصبيتها وتعصبها. ولهذا السبب تبدو

العمارة العربية المعاصرة، خليطاً من المزارات والكنائس والردهات. حتى في بناء المساجد.

العمل الفني يجب اذا أن يكون تعبيراً من تعابير الفكر بلغة المشاعر، وهو حين يفتقر الى عنصر الفكر يصبح تعبيراً عن مشاعر فوضوية. تلك هي حال العمارة العربية المعاصرة، والرسم العربي المعاصر، وتلك أخيراً هي حال كل شعر الحداثة، وأدب «الترجمة» المشوه النقل والتعبير، أدب الحداثة والتجريد.

هكذا يعطينا الجمال معياراً نستطيع أن نحكم به على حال الحضارات الانسانية، في مدى صلتها الفكرية بالمطلق -الله- وابراز تلك الصلة بفنونها المختلفة. ومن خلال هذا الابراز يمكننا أن نضع معيارنا ونرصد مؤشراته، التي تدلنا على مدى تراجع حضارة ما من تقدمها.

معيار الجمال هدف الفن:

لما كانت «الاستاطيقا» تُمثل تَمثل ادراك الشعور الحسي المبهج للرغبات والمشاعر الانسانية، ثم الحكم الفكري على هذا الشعور الحسي بأنه جميل أو قبيح. «فالاستاطيقا» تقدم لكل «النفس الانسانية» ككل، موضوعات حسية منسجمة بصوت أو صورة أو خيال ذوقي.. الخ واضعة هذه الموضوعات أمام النفس والذات الانسانية ككل، لتتأمل بها.

الجمال اذاً دعوة للتأمل في المعطيات الفنية، سواء تلك التي صنعها الله بالطبيعة ومن جملتها الانسان. أو تلك التي حاكى الانسان فيها صنعة ربه، ولايخرج بذلك عن صنعة الصانع الكلي.

هذه الدعوة الى التأمل ازاء كل شيء جميل، دعوة لابهاج النفس كي تستعمل هذا الجميل وترعاه، من أجل هدف محدد وصنعه الصانع الأول -الله- في صلب كل جميل من أجل التحسين.

وكأن الجمال يقول لمن يتأمله أنه ظاهر لكل حق وخير، فاذا طلبته طلبّتهما.

والفكر حين يتأمل مادهشت به مشاعره ورغباته من جمال، في أي نتاج صنعة بشرية أو الهية. يريد أن يتحرى مدى صدق الحق والخير خلف المبهج الجميل. فاذا ركن الى احتمال وجودهما. طلب الجمال وسعى خلفه مهما كلفه ذلك من تضحيات.

لماذا؟

ببساطة لأجل مافي كل جمال من وعد بالتحسين. ومدى صدق هذا الوعد يظهر بقناعة الفكر، بعد أن يخلب الجمال المشاعر والرغبات.

ان جمال الكون والطبيعة يدفعنا الى رؤية الحق وراءهما، فرغم كل عناصر الخطر الكامنة بهما، من أصغر «وردة» لما قد يكون بها من عناصر تحسسية أو سمية قاتلة، لأوسع فضاء يدعو رواده الى الأشعة الكونية، والموت مع اللانهاية. أقول: رغم كل عناصر الخطر في جمال الكون، فيه الدعوة مفتوحة لنا لتحسين معارفنا عنه وقيه.

بينما الجمال الذي ينتجه الانسان ليحاكي به الطبيعة مشروط بتحسين منظوره هو للأشياء التي يحاكيها. فصورة الوردة ليس فيها عنصر الخطر الموجودة في الوردة الطبيعية، فيها فقط رؤية الفنان لمعنى الوردة الذي ينقله الينا، فنقبله أو نرفضه. أي نضعه على محك الفكر. وبذلك يخصب فكرنا بمعنى ذاتي كان عند الفنان حول الوردة وانتقل الينا.

عنصر التحسين في الجمال الذي ينتجه الانسان، هادف لتحسين مواقعه هو في الطبيعة، وآرائه ومعتقداته فيها. بينما عنصر التحسين في الجمال الطبيعي يهدف كل كائن، فهو عنصر ديناميكي شمولي، يطال كل الوجود. حتى ولو كان خطراً على النوع الانساني.

حتى هذا الوعي الذي تفتح بالسلالات البشرية، ماكان ليحصل لولا دعوة التحسين في الموضوعات الجميلة، داخل السلالات والمعروضة عليها. فجمال الرجل بعين المرأة والعكس، في كل سلالة بشرية دعوة للتحسين من خلال النسل الأفضل، وحين انتقل من الشكل الظاهر، الذي لازال الحيوان

يسعى له . الى جمال الخصال والفكر المطلوبة لدى كل شركاء الحياة، برز الوعي وراح يزيد .

لذلك يمكننا أن نعمم فنقول : إن ارتباط التأمل كدعوة يفتحها جمال الأشياء، بالأمل هو هدف كل جميل .

اننا حين نتأمل الأشياء Meditation نتخاطر مع العقل المنطوي فيها، ولايلفت نظرنا ويجذبنا الى هذا التأمل، إلا الجمال الذي تبديه . فحجر عادي أمامك لايلفت انتباهك لالتقاطه، كما يلفت انتباهك حجر فيه فلذات براقة . فاذا التقط الثاني عليك أن تقرأ الأول؟! أقول تقرأ الأول بمعنى أن «الجيولوجيا» ماهي إلا العلم الناتج عن قرارة ماتقوله لنا الأحجار .

الجمال دعوة الى التأمل اذاً

اذا هي ارتدت الى الذات، صارت استبطاناً «Intospection»، . واذا ارتفعت نحو المطلق صارت «Contemplation». ولاشيء شد المتصوفة نحو تأمل الاطلاق، أكثر من عنصر جماله المتبدي في كل الكون وفي كل شيء .

الجمال محرض لكل تأمل، والتأمل
يدفع نحو الأمل
وفي كل أمل عنصر تحسين

هكذا نستطيع أن نعي الجمال كصيغة مجردة بها دعوة مطلقة لكشف حجب الزمان والمكان، والامتداد بهما معاً نحو الأفضل، نحو الأخير نحو الأصح، نحو الأحسن . نحو الحق .

للجمال اذا صلة قوية بالأمل،

وفي حدود الأفق الأخير لكل الآمال، هناك يتحدد مصير الانسان .

ان انجذابنا نحو الجمال، هو الخطوة الأولى نحو مصيرنا، فدعوته للتأمل تهدف الأمل .

ذاك هو معيار كل جمال .

الحواشي والمراجع

1) Karl Jaspers, way to wisdom, yale university press, London 1979. p13.
2) Albert Einstein, Ideas and Opinions, Bananza Books, N.Y.p 40.
٣) أبي نصر الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، عام ؟، ص ٧٠-٧١
٤) المرجع السابق، ص٧٠
٥) أبي نصر الطوسي، كتاب اللمع في التصوف، تحقيق رنولد نيكلسون، مطبعة بيرل في مدينة ليون، ١٩١٤. ص٢٦٩.
٦) المرجع السابق، ص٢٧٤-٢٧٥.
7) Friedrich Nietzsche, the Birth of tragedy out of the spirit of music translated by shaun whiteside, Penguin Books, 1993. p87
8) Ibid. P91.
9) Ibid. P40.
10) Ibid. P86.
11) Ibid. P91.
12) Ibid. P116.
13) Introductory Lectures to Aesthetic, Op. cit. P4.
14) Ibid. P20.
15) Ibid. P23.
16) Ibid. P32.
١٧) فيليب فاندنبرغ، لعنة الفراعنة، دار ابن زيدون بيروت، عام ١٩٨٤، ص٥٩.
١٨) المرجع السابق، ص١٢٦.
١٩) المرجع السابق، ص١٢٦ أيضاً.
٢٠) المرجع السابق، ص٢٧٦
٢١) المرجع السابق، ص٥١
22) Norma Katon, Hieroglyphs the writing of Ancient Egypt. the British Museam.

Publications 1987. P31- 32.
23) E.A. wallis Budge, the book of the Dead, Dover. pablications, inc. N.Y. 1XXXV.

24) Ibid . ixxxix.

٢٥) لأن الهيروغليفية لاتشكل الكلمات، فان كلمة «أمين» يمكن أن تقرأ «آمون» كما يمكن أن تقرأ «أيون»، وقلة الأحرف التي تدل عليها الصور المقدسة في الهيروغليفية تؤدي الى اختلافات اعادة نطقها (٢١ حرفاً، أو صورة). انظر

Hieorglyphs, the writing of Ancient Egypt, op. cit. p33.

٢٦- جيمس باستير، فجر الصفير، ترجمة سليم حسن، مكتبة مصر، عام؟ ص٢٩٢.

27- Kierkegaard, Fear and trembling, tranlated by Alastair Hanny, Penguin Books 1985.p.133.

٢٨) فجر الصفير، مرجع سابق، ص٣٩.

29)Hieorglyphs, op. cit. p72.
30) Introductory lectures to Aesthetic, op. cit. p34.
31) Ibid .p34.
32) Ibid .p34.
33) Ibid .p46.
34) Ibid .p54.
35) Ibid .p64.
36) Ibid .p78
37) Ibid .p87..

* * *

فلسفة ياسبرز ومقولات الوجود الانساني

محمد سليمان حسن

لكل مرحلة تاريخية من مراحل تطور الأمم وبناء حضارتها، ميزات خاصة، تميز الأمة صاحبة الامتياز الحضاري عن غيرها. وهذه الميزات تكون عادة، وليدة عوامل داخلية خاصة بالأمة، وخارجية، هي نتيجة منطقية لعلاقة هذه الأمة مع غيرها من الأمم. أي: توافر الحوافز الذاتية والموضوعية معاً.

* محمد سليمان حسن: باحث من سورية، يهتم بالدراسات الفلسفية والاجتماعية.

وفي دراستنا لتاريخ الحضارات يستشف المرء عموماً: أن الحضارات تنمو في مناخ يتميز بمرحلة سلبية قبل وجوده، سميت بالمصطلحات الحديثة للفكر التاريخي بـ «ازمة تطور». هذا المفهوم الذي يعني في شموله العام أن كل أمة لكي تبني حضارتها لا بد من أن تمر بمرحلة مخاض، هذا المخاض يتبدى في مرحلة تغير وتبدل على كافة الأصعدة، حتى يصل إلى مرحلة الاستقرار. هذا ما حدث لليونان والحضارة الإغريقية في مرحلة التبدل للفهم الاسطوري للعالم والإنسان، إلى محاولة فهم عقلاني. كذلك الشرق العربي، تبدى ذلك في محاولة ربط لمفهوم الإنسان، بتصور ميثولوجي ديني موحد، لإله واحد بدلاً من تعدد الآلهة، وبالتالي تعدد الصراعات، وعدم الاستقرار. والحضارة الأوربية بما فيها الناحية الفكرية، مرت بهذه المرحلة، مرحلة التبدد واللااستقرار. التي اتسمت بها الفترة القروسطية من تاريخ أوروبا، وبدايات المخاض في نهايات القرن الثالث عشر وبدايات القرن الرابع عشر، فيما سمي بعصر النهضة، والذي كان أولى الخطوات، لتجاوز أزمة التطور التاريخي، وبالتالي المعرفي - العقلاني.

ان التطور الحاصل في الفكر الفلسفي الأوروبي عبر تاريخه الحديث والمعاصر، يضع الانسان أمام مفارقة. مفارقة «أزمة» كامنة داخل هذا الفكر في الوقت الذي بنت فيه الفلسفة الأوربية المذاهب الفلسفية الشامخة، العقلية منها (ديكارت واتباعه) والتجريبية (لوك واتباعه) ومن ثم الجدلية (هيغل وماركس)، والتي كانت - هذه المذاهب - التعبير الأسمى عما يعتمل داخل الذهنية الأوربية، سواء على صعيد البنية التحتية، الاجتماعية والاقتصادية، والبنية الفوقية، الفكرية والسياسية. تقدمت الفلسفة المعاصرة لتضع الفكر الفلسفي أمام أزمة تطور. هذه الأزمة تجلت في عجز الفلسفة عن حل المشكلة الميتافيزيقية (كما حاول الوضعيون بنفيهم إياها). وعجز الفلسفة عن تجاوز المفهوم الطبيعاني الأرسطي، بمواكبة تطور العلوم، فوقعت في مطب (الريبية والاحتمالية). وكانت الطامة الكبرى في (أزمة

تطور الإنسان). هذه الأزمة التي جعلت من الفكر الفلسفي، محل إثبات لمصداقيته، أمام فهم موقف الانسان فهماً عقلانياً. وبالتالي: وضع الإنسان ضمن إطاره الصحيح، بعلاقته مع العالم ومع نفسه.

لقد أثبت التطور العلمي، عقم العلوم والفليسفات العلمية، في إيجاد تسوية شاملة بين التطور العلمي التقني، وموقع الإنسان من هذا التطور. حتى بدت الفلسفة المعاصرة، وكأنها حشرة في خضم المذاهب الفلسفية، أمام تاريخ الفلسفة الحديثة من ديكارت الى هيغل.

واذا أردنا تجنب الغلو في إفقارنا لمفهوم الفلسفة المعاصرة. فإننا نقول: أن ما قدمته الفلسفة المعاصرة، لا يتجاوز في حده الأعلى، مجموعة من المحاولات التي بدت بعضها حكيمة ومنطقية، حيال موقع الإنسان في العالم. ولكنها محاولات فردية، لم ترق إلى مستوى المذاهب الفلسفية الشامخة. (الوجودية من كير كجارد إلى سارتر) و(الحيوية من برغسون إلى دلتاي) و(فلسفة الفعل كما تبدت لدى بلونديل وأتباعه).

وعلى الرغم من كون الفلسفة عبر تاريخها، هي محاولة للإجابة عن هذا العالم بموجوداته، كما تبدى تاريخياً، في مقولات عدة (سقراط، أعرف نفسك)، أفلاطون (الفلسفةوالدهشة)، ديكارت (الشك المنهجي)، الهيغلية (الجدل المطلق). إلا أن الفلسفة المعاصرة لم تكن لتثمر، أكثرمن محاولات فردية، لحاجات فردية، لا تعدو كونها صرخة في وجه التباعد القائم بين العلوم العملية (الرياضيات والفيزياء والكيمياء) والعلوم الانسانية (الفلسفة والتاريخ والاجتماع وعلم النفس العام)، وانعكاس ذلك على الانسان.

على الرغم من ذلك الطرح المأسوي، والذي قد لا يروق للبعض، إلا أننا لا ننكر دور بعض التيارات المعاصرة، في محاولة إيجاد مخرج (المأزق الانسان المعاصر). سواء أكانت هذه التيارات فلسفية أو دينية أو سياسية. كما هي الوجودية والتوماوية والبراغماتيزم السياسي المعاصر.

وفي دراستنا هذه محاولة لفهم أحد جوانب البحث الجاد، من قبل الفلسفة المعاصرة، لإيجاد مخرج لهذه الفلسفة، نتناول فيه، أحد التيارات، الذي يعتبر بحق أهم التيارات الفلسفية في تاريخ الفلسفة المعاصرة، إنه التيار الوجودي، الذي اعتبره البعض، الأنضج في تاريخ الفلسفة المعاصرة.

إن وجود الفلسفة الوجودية، في تاريخ الفلسفة المعاصرة، كان من الإشكال ما دفع بالكثير من المفكرين إلى الارتباك حيال تحديد مفهوم دقيق لهذه الفلسفة.، فهي من داخلها فلسفة تحمل التناقض حيال أفكار أصحابها، بحيث يجد المتتبع أن أصحابها يجتمعون في الأكثر على مقولة الوجود الانساني في العالم، بتحديد ماهيته، وموقعه ودوره في الكون، كعلاقة فردية لاجمعية. على الرغم من محاولات الفلاسفة، وضع ترتيبات اتفاق أخرى. كالتمييز بين إلحادية وإيمانية. ونفي العقل والتفكير العقلي. والتركيز على الحدس الشخصي الفردي في محاولة لتفهم الفرد لوجوده بموقعه اللاعقلاني، أو فوق العقلاني (الحدسي). كما لدى إيمانية ياسبرز موضوع بحثنا.

وفي العموم: فقد حاولت الفلسفةالوجودية الوقوف ضد التيار العقلاني بكل تجلياته. وهي التي خرجت من قمقم الفلسفة الهيغلية، بجدليتها العقلانية المطلقة، محاولة، تقديم تفسير جيد ومقبول للتجربة الانسانية. أو ما أسماه كيركجارد «الأحوال الوجودية للتفكير». (١)

إن هدف الوجودية هو، حمل المرء على البحث عن وجوده الحقيقي، بطريقة تتفق وفهمه للحياةالتي يريد أن يعيشها. أن يفكر بموقعه في هذا العالم، من خلال فهمه، لموقعه فيه ولذاتيته داخل نفسه، ككائن حي، ضمن إطار مفاهيم (الموت، الحياة، الزمان، .. الخ). أو ما أسماه كيركجارد «ميزات الوجود الانساني الفريدة التي لا تتبدل»(٢).

(١) برتراند راسل: حكمة الغرب - ج٢ - ص ٢٩٦

(٢) - بيير دوكاسيه: تاريخ الفلسفات الكبرى - ص ١٩٥.

هذه النظرة التي شملت الوجودية بفرعيها الإلحادي والإيماني. كما تبدت لدى سارتر ومارسيل وياسبرز وهايدغر. الإيمانية منها، التي ارتبطت ارتباطاً صميماً بالمحاولات المسيحانية المعاصرة، والإلحادية التي ارتبطت بخطرات كيركجارد ونيتشة.

إن الفلسفة الوجودية في مداها، محاولة للإجابة (ما العمل؟)، حيال مصير الانسان المعاصر. إن وضع الانسان في عدم الوجود، واطلاقية هذا المفهوم، لم يكن في الفلسفة الوجودية، قيادة للانسان نحو العدم، ولا جدوى وجوده، بالقدر الذي كان محاولة لاستحاثة الانسان نحو فهم أوضح لطبيعة وجوده، وبالتالي لتبيان عدمية وجوده في وجه التطور الحاصل للمجتمع الأوربي، والعالمي عموماً. (نقصد محاولة تعميم هذه الفلسفة، كما ظهرت في الوطن العربي لدى، عبد الرحمن بدوي وآخرين). وبالتالي دفعه نحو طريق أفضل لتفهم حساسية وجوده في العالم، وإخراج نفسه من المأزق الواقع فيه.

في محاولتنا هذه، نتقدم بدراسة حول مقولات الوجود الانساني في فلسفة ياسبرز. واختيارنا لذلك، لم يكن نوعاً من التفضيل بين ياسبرز والآخرين من الفلاسفة الوجوديين. وإنما كان نابعاً من أمرين إثنين. الأول منهما: أن ياسبرز هو الأكثر قدرة على إبراز حساسية الانسان الوجودية، مع عدم إهماله للعقل إلى حد نفيه. والثاني: أن ياسبرز هو أحد الفلاسفة الوجوديين، الذي حاول أن يبني مذهباً فلسفياً متكاملاً داخل الفلسفة الوجودية.

حياة كارل ياسبرز(*)

ولد كارل ياسبرز في / ٢٣/ شباط سنة / ١٨٨٣/ في أولدنبرج، قريباً من بحر الشمال. ينحدر من أسرة تجار مزارعين، تركت أثراً واضحاً

(*) - للاستزادة يمكن العودة الى:
- موسوعة الفلسفة- عبد الرحمن بدوي - ج٢
- كارل ياسبرز في نفسه - د. حسن حنفي.

في صميم حياته. أبداه في تفانيه بعمله، وميله إلى المشاكسة والحوار.

بعد دراسته الثانوية، شرع في دراسة القانون، ولكنه تركه بعد فترة لقناعته أنه لا جدوى منه، فهو مجموعة من المجرذات لا غير. فاتجه صوب الشعر والفن والمسرح، حيث وجد فيهما نفسه، من حيث استعادته لاستقراره النفسي.

في عام /١٩٣٣/ قرر دراسة الطب، وبخاصة علم النفس المرضي، لتتكشف له من خلال دراسته خبايا الواقع الانساني مجسدة بالانسان نفسه، وأصبحت مشكلته الرئيسية هي (الحياة).

كان ياسبرز ضعيف البنية، يعاني منذ صغره من الربو وهبوط القلب. مما شكل لديه دافعاً للبحث عن هواجسه المرضية. فدرس الطب والطب النفسي. وقد يقال: إن فلسفته في الإتصال communication هي رد فعل على حالته.

تزوج ياسبرز سنة /١٩١٠/ من أخت أحد أصدقائه، وعاش حياة هادئة بعيدة عن الانفعالات. إنهى ياسبرز دراسته للطب سنة/١٩٠٨/. وفي هذه الفترة كان قد لامس علم الاجتماع والقانون والتربية العلاجية. وربط بينهما في كل موحد. في نفس الوقت رأى ياسبرز خطل علم النفس المرضي الذي وضعت مدارسه الإنسان في قوالب جامدة، توصل الى نتائج فارغة. فالإنسان ليس البدن فقط، بل هو الإنسان في مجموعه. فأدخل الطب في العلوم الانسانية.

سنة /١٩١٣/ ناقش ياسبرز رسالته في علم النفس المرضي في كلية الآداب بجامعة متشن. درّس ياسبرز بعدها في الجامعة علم نفس الشخصية. انتقل بعدها من علم النفس إلى الفلسفة، وفي نفس الفترة تعرف إلى ماكس فيبر. سنة /١٩٢٢/ أصبح استاذاً للفلسفة خلفاً لأرنست ماير.

توفي ياسبرز عام: /١٩٦٩/، بعد مرحلة نشاط دافع فيها عن فكره الفلسفي، وأغنى المكتبة الفلسفية بكم هائل من الدراسات الفلسفية والنفسية.

مؤلفات كارل ياسبرز(*)

قدم ياسبرز مؤلفات عدة خلال حياته على فترات متلاحقة، شملت معظم نواحي المعرفة الإنسانية، وبخاصة علم النفس والفلسفة، مجال اهتمامه ودراسته لفترات زمنية متلاحقة. نقدم هنا ثبتاً بمؤلفات ياسبرز بحسب تواليها الزمني(*).

١٩١٣ - علم النفس المرضي العام: صدرت طبعته الثانية مزيدة ومنقحةسنة ١٩٤٦. وفصلة منها عن المنهج عام ١٩٥٤.

١٩١٩ - علم نفس تصورات العالم: حاول فيه تفسير المذاهب الفلسفية تفسيراً نفسانياً.

١٩٢٣ - فكرة الجامعة.

١٩٣١ - فلسفةphilosophie بثلاثة أجزاء. بعد عمل دام عشر سنوات. تحدث ياسبرز في الجزء الأول عن الاتجاه الفلسفي إلى العالم وحاول بيان حدود المعرفة الإنسانية والعلم على السواء. وفي الجزء الثاني تحدث ياسبرز عن «إنارة الوجود» وفيه يحول محور الفلسفة من الوجود الخارجي إلى الوجود الإنساني. أما في الجزء الثالث فتحدث عن الميتافيزيقياmetophysik، وعنى فيها دراسة العلو transcendanceوانفتاح الوجود الانساني من خلال الإيمان الفلسفي إلى المطلق، الذي يفسر كل شيء. أي من العالم إلى الذات ومن الذات إلى الله.

١٩٣٥ - العقل والوجود.

١٩٣٦ - نيتشة.

(*) - نضع هذه القائمة من مؤلفات ياسبرز بعد اطلاعنا على فقر المكتبة العربية بمؤلفاته، باستثناء القليل الذي ترجم إلى اللغة العربية ولم يعد طبعه. ولأهمية هذه المؤلفات، التي تلقي الضوء على موسوعية هذه الشخصية ودأبها في العمل والتأليف.

(*) - للاستزادة يمكن العودة الى:

- موسوعة الفلسفة - عبد الرحمن بدوي - ج٢
- كارل ياسبرز يرثي نفسه - د. حسن حنفي.

١٩٣٧ - فلسفة الوجود.

١٩٣٨ - ديكارت.

١٩٤١ - حول فلسفتي: يتركز حول فكره وأعماله.

١٩٤٦ - تجديد الجامعة ثم الشعب والجامعة: وفيه يقول: «إن الجامعة تتكون أساساً من الطالب والأستاذ كطرفين. وحرية الفكر هي العلاقة بين هذين الطرفين، وذلك بإضافة إلتقاء الأجيال الماضية بالأجيال الحاضرة».

- المسيحية: وفيه ناقش قضية الإيمان المسيحي وعلاقته بالفلسفة.

١٩٤٧ - المنطق الفلسفي: وموضوعه الاتصال. أي وسائل التعبير عن الحقيقة بطريقة غير مباشرة.

- الايمان الفلسفي le foi philosophner: وفيه يرى أن مبادىء الإيمان ثلاثة هي: وجود الله ومطلب المطلق وزوال العالم.

- المدخل إلى الفلسفة: intraduction a' la philosophie يؤكد فيه الإيمان بالله بلا براهين.

١٩٥١ - في طريق الفلسفة: تحدث فيه عن أهم الشخصيات التي أثرت في صاحب السيرة.

١٩٥٣ - سيرة ذاتية فلسفية: تحدث فيه عن الفكر والأعمال والشخصيات على السواء.

١٩٥٦ - تاريخ الفلسفة العام، الجزء الأول، تحت عنوان «الفلاسفة الكبار».

١٩٥٨ - القنبلة الذرية ومستقبل الإنسانية: تحدث فيه عن مشكلة العصر.

١٩٦٠ - الحرية والوحدة: درس فيه المشكلة الألمانية. وكان قد نشر الكتاب من قبل جريدة dieziet على شكل مقالات.

مصادر فلسفة ياسبرز

إن لمحة سريعة لفلسفة ياسبرز تجعلنا ندرك أصالة هذا الفيلسوف وشموليته. ففي فلسفته روح الفلسفة عموماً منذ اليونان حتى ياسبرز نفسه.

وهو لم يوفر حتى الفلسفات الشرقية في المشرق العربي. فقد وردت في كتاباته حول المسيحية واليهودية والإسلامية، في سياق فكر قروسطي.

وعموماً فإن شخصيات عدةُ أثرت ولعبت دوراً مهماً في فلسفته. فقد قرأ ياسبرز سبينوزافي سن السابعة عشرة، وعنه يقول: «في ضيق وحدتي في هذه السنوات الدراسية، قرأت سبينوزا، وأوجدت عزائي في شعوري بالعالم في جملته، شعوراً فلسفياً، وقد تم ذلك بفضله. وفي قراءتي كلمة «الحذر» وأنا أجعلها قاعدة لحياتي». (٣)

كما تأثر ياسبرز بالفيلسوف الالماني هو سرل، وفكرته في علم النفس الوضعي، الذي سماه فيما بعد «الفينومينولوجياphenomenenologie».

كما تأثر بدلتاي، وقد أخذ منه علم النفس الوضعي والتحليلي. الذي سماه ياسبرز فيما بعد «علم النفس القائم على الفهمpsychologie emprehensine». (٤)

إضافة لذلك يعلن ياسبرز أن «كانت» هو المؤثر الحقيقي فيه، وبخاصة فيما يتعلق بالحساسية الذهنية للعقل البشري. كما أن كير كجارد ونيتشة وعالم الاجتماع ماكس فيبر، هم مصادر أبحاثه. إضافة إلى أفلوطين، برونوباور وشيلنج، الذين يذكرهم في كتاباته. (٥)

مدخل إلى فلسفة ياسبرز

لعل ما فعله هيغل بجدليته، حيال الفكر الفلسفي، غدا الأساس الذي دفع الفكر الفلسفي المعاصر، إلى محاولةالبحث، عن مفاهيم، تتجاوز في حدودها، تحديدات العقل وقوانينه، في محاولة لإخراج الفكر الفلسفي من دوغمائيته العقلية والمذهبية. وفي الوقت الذي حاول فيه هيغل، البحث عن نهاية لنمو الجدل المنطقي لديه، عبر ثنائية التناقض بين الأضداد، لم يستطع حتى في ذلك، أن يتجاوز طروحات ديكارت بين ما هو مادي وفكري، بحيث ألحقها ديكارت – الثنائية – بعملية جمع ميتافيزيقية نحو الله، أبقاها

(٣) – كارل ياسبرز يرثي نفسه – د. حسن حنفي – ص١٢

(٤) – نفس المرجع – ص١٣

(٥) تاريخ الفلسفة المعاصرة في أوربا – تشومسكي – ص ٣٠٤

هيغل في حدود وجود مطلق متأت من بنيات وجود موضوعي وذاتي . لقد عملت الفلسفة الهيغلية دوماً، على التوحيد بين، منطق صارم يبحث عن دقة في التصويب العقلي، وميتافيزيقا تحاول استحكام المعطيات المعرفية في بنيتها القائمة . كل ذلك كان دافعاً للفلاسفة المعاصرين، وفي مقدمتهم ياسبرز، ليؤمنوا بأن العقل يتجاوزُ في مفاهيمه، ولا يملك إمكانية الوجود المطلق . بل يمتلك إمكانية الوجودمن خلال نقيضه، اللاعقل . أو بتعبير ياسبرز «اللامعقول» (٦) .

لقد ادرك هيغل العلاقة القائمةبين المنطق والميتافيزيقا، من خلال محاولته الربط بينهما، ليصبح المنطق الهيغلي أداة في فهم التفسير الميتافيزيقي . مثل هذا الطرح هو ما دفع الفلسفة المعاصرة وياسبرز تحديداً، إلى تبني ذلك . أن يكون المنطق أداة أو طريقة للوصول إلى الميتافيزيقا، بتجاوز العقل . ففلسفة ياسبرز دائماً تتجاوز ما هو عقلي، نحو فهم ميتافيزيقي غيبي، في محاولةلبناء داخل غير متناقض . (٧)

يُعتبر ياسبرز واحداً من الفلاسفة الوجوديين، الذين حاولوا بناء مذهب فلسفي متكامل الأوجه، يقترب في حدود كبيرة من الميتافيزيقا في طروحاته . وفي الوقت الذي أبقى فيه الفلاسفة الوجوديون الآخرون، على الفكر الفلسفي الوجودي، ضمن طروحاته الوجودية الانسانية . تجاوز ياسبرز ذلك نحو إحلال مكانة أكبر للعلوم، مقدماً عرضاً شاملاً لموضوع العلم ودوره في بناء الفكر الانساني، ومحاولته الوصول إلى مذهب متكامل في الميتافيزيقا، واللاهوت الطبيعي . (٨)

لقد أخذ ياسبرز الوجود الهيغلي برمته في تمييزه بين ثلاثة أنواع من الوجود، مع رفضه القاطع لكل فلسفة ميتافيزيقية مثالية، كما هي في وجودية هيغل، حيال الوجود الذاتي والمطلق - على الاقل - . وبدايات

(٦) - K. jaspers: Reason and existenz. p 55

(٧) - محمد بديع الكسم : البرهان في الفلسفة - ص٢٣

(٨) - تشومسكي : تاريخ الفلسفة المعاصرة في أوربا - ص٣٠٤

التفلسف لدى ياسبرز، كانت نقطة انطلاقها، اهتمامه اللامتناهي بعلم النفس المرضي، الذي أوحى إليه بدراسة الشخصية الإنسانية، داخلياً. ومنها انطلق إلى دراسة الوجود الإنساني على العموم. بحيث طغى هذا الوجود الإنساني على كل فلسفته، حتى غدت فلسفة «وجودية إنسانية»(٩). هذا التعبير الذي استقاه سارتر فيما بعد عنوانا لفلسفته.

لقد أدرك ياسبرز حقائق المعاني، في محاولته لتلمس طريقه، باحثاً عنها في الغريزة واليقين والاقناع والايمان. معتبراً إياها أحوالا وجودية إنسانية. معتقداً، أن تصنيف تراتب صور الكلية الإنسانية، هي المدخل نحو الذات الحيوية، المتوثبة دوماً، والمكونة للوعي والعقل والوجود. فلا وجود أو عقل أو وعي، دون هذه الشمولية الكونية للوجود الإنساني.

إن ما قام به ياسبرز، محاولة لتصور الوعي العام. بما هو «اللاتناقض في الفكر التصوري»، يؤدي به نحو إعادة إحياء مكونات هذا التصور، بما هو وجود إنساني. إن مصطلحات مثل «وحدة العقل العالية»، «الحس السليم»، «الوعي العام»، كانت على الدوام، الهاجس في فلسفة ياسبرز، لتجاوز ما هو عقلي في طروحات الفلسفة نحو عمومية، تسهل له النفاذ إلى وجود إنساني ميتافيزيقي. (١٠)

إن ياسبرز بتعبيرات الفيلسوف العربي بديع الكسم «قال الكثير من الأمور العميقة، وبخاصة في محاولته التوحيد بين المدلول المنطقي والموضوعي في الحكم. وبذلك يكون اللامنطقي عنده، هو مجال التوكيدات الذاتية». (١١)

وربما كان ياسبرز على حق حينما يقول «إن التفلسف في صميمه، إن هو إلا الإعتراف بالتواضع العميق الذي يمتد فيما وراء كل معرفة موضوعية». (١٢)

(٩) - برتراند راسل: حكمة الغرب - جـ٢، ص ٢٩٨ - ٢٩٩

(١٠) - محمد بديع الكسم: البرهان في الفلسفة - ص ٣٤

(١١) - نفس المرجع - ص٢٠٧

(١٢) - k. jaspers: Introduction a la - philosophy. p 19.

مقولات الوجود للإنساني في فلسفة ياسبرز

في دراستنا لمقولات الوجود الإنساني لدى ياسبرز، لا بد من التأكيد على قضيةأساسية، هي أن هذه المقولات ليست منفصلة عن مجمل فلسفة ياسبرز في مواضيع الميتافيزيقا والطبيعة. بل إن هذه المقولات منها ما هو منفصل في سياق الفلسفة الأخلاقية، بما هو أنثر بولوجي إنساني. والبعض الآخر مأخوذ في سياق دراسته للمفهوم الميتافيزيقي والطبيعاني. أي: ماهية الإنسان بالعلاقة مع الوجود الآخر. وهذا ليس انتقاصاً لقيمة الإنسان بمعنى الإلحاق، بالقدر الذي يعني فيه، العلاقة بين الإنسان من جهة كونه خاص، مع العام الكلي الذي، إما أنه يعيش فيه أو يتعامل معه وفق الحاجة والضرورة.

ودراستنا لمقولات الوجود الإنساني في فلسفة ياسبرز، تستلزم الدقة والوضوح في المفاهيم، التي تتبدى لدى ياسبرز بشعور شخصاني ذاتي في غالب الأحيان. مما يدعونا إلى التدقيق في الاستخدام المصطلحي وتميزاته. أي: تميزات المصطلح الواحد في اعتبارات استخدامه المتعددة. وهذا ما سنراه في دراستنا للمقولات.

- الوجود-

يميز ياسبرز بين الوجود، بما هو طبيعي - فيزيقي - وبين الوجود بما هو وجود إنساني. ويرى هذا التميز في نواحٍ عدة منها: (١٣)

- إن الوجود الطبيعي، يتميز بصفات خارجية، تجعل كل وجود فيه يحمل صفات تختلف عن صفات الوجود الآخر. فمحددات الوجود الطبيعي متأتية من أشياء ليست من جوهره، بينما الوجود الإنساني، يتحدد بمقدار درجة الحرية الموجودة فيه. أي: بمقدار ما يكون الوجود الإنساني حراً، بمقدار ما يكون أكثر قدرة على تحديد جوهريته.

- الوجود الطبيعي، وجود زماني، محدد في بدايته ونهايته بزمن.

(١٣) - عدنان بن ذريل: الفكر الوجودي عبر مصطلحه، ص ٤٢

وحتى في كل تبدلاته وتغيراته، يعبر عن ذلك وفق لحظة زمنية معينة. بينما الوجود الإنساني خارج نطاق الزمان، فهو ليس فيه على الاطلاق، فليس للوجود الإنساني بداية ونهاية، ولا زمان ومكان. وبالتالي ليس موتاً أو حياةً، وإنما توثباً وهبوطاً. أي: أن الوجود الإنساني يتبدى في حالات من النشاط والفاعلية يظهر وجوده فيه. وخلاف ذلك يخمد ولا يحقق وجوده، أي: يتجاوز كونه وجوداً إنسانياً الى درجة أقل سماها ياسبرز - الهبوط -ولعله بذلك، يدنيها من درجة الوجود الطبيعي، الذي لا يملك إمكانية وجوده بحريته. أي: انعدام الحرية الإنسانية على الرغم من موجودية الإنسان.

- الوجود الطبيعي يتصف بمجموعةمن الصفات (زمان، مكان، كتلة، لون، طعم. . . الخ)، وهذه الصفات هي التي تحقق له وجوده. بينما الوجود الإنساني يتحقق وفق مقولة التصميم والاختيار. فالإنسان هو الذي يحقق وجوده، من خلال تصميمه على تحقيق ذلك، ويكون باختيار الشيء الذي عليه أن يكونه، أو الموضوع الذي عليه أن يبرز وجوده من خلاله. ولكن ليس وجوداً تخارجياً وإنما تداخلياً. أي: أن الموضوع هو من صميم الذات الإنسانية أصلاً.

هذا الوجود الإنساني، في علاقته مع الوجود الطبيعي، والوجود الميتافيزيقي، ليس البرهان عليه في نظر ياسبرز حكراً على أصحاب التيار الإيماني الذي ينتمي إليه ياسبرز، والذي يرى فيه، أن الوجود الإنساني يتم اكتماله ووجوده من خلال علاقة سرانية روحية بين الوجود الإنساني والوجود الميتافيزيقي- الإلهي- بواسطة تلك العلاقة السرانية. فحتى الإنسان الملحد يستطيع تلمس هذه العلاقة والوصول إليها، لأن الفيلسوف الملحدالمتأمل في الخلق والوجود، على الرغم من الحاديته لا بد وأن يدرك بشعور أو إحساس ما بهذه العلاقة، وإن لم يعترف بها. (١٤)

ويرى ياسبرز، أن لكل وجود مقولاته ومفاهيمه، فالوجود الموضوعي

(١٤) - محمد بديع الكسم: البرهان في الفلسفة - ص ٢٠٠.

الاختياري (الطبيعي) يختلف في ماهيته ومقولاته عن الوجود الانساني والوجود الميتافيزيقي. وبالتالي فإن العلاقة بين الوجود الإختياري والوجود الإنساني شبه مستحيلة. ففي رأي ياسبرز «ما أن تطبق مقولات الذهن على الوجود حتى يتبدل معناها، ويتجلى اخفاقها في فهمه أدوار التناقضات ومفارقاتها». (١٥)

- التعالي transcender -(١٦)

إن هذا التعالي أو المتعالي بنظر ياسبرز، يمكن الوصول إليه، من خلال الجهد الذي يبذله الإنسان، في محاولة للسمو بنفسه أو العلو بها إلى درجة التحقق في هذا التعالي. وذلك يتم في حالة كون الإنسان حراً. فمن دون الحرية لا يمكن للانسان أن يحقق ذلك. فالحرية بنظر ياسبرز هي الطريق الممهد للوصول الى الحقيقة.

- والانسان في طريقه نحو ذلك التعالي، لابد له من تجاوز الوجود المحيط به، هذا الوجود الذي يراه ياسبرز وجوداً هشاً، ممزقاً، لارابط فيه يحقق وحدته. وهو وجود تكتنفه كل أنواع اللاإنتظام، وإن كان يفرض على الإنسان قيوداً وقوانين تبدي للوهلة الأولى نوعاً من الانتظام والانضباط.

ولا يتم السمو أو العلو للوجود الإنساني نحو المتعالي، إلا من خلال (الشيفرة) التي هي الناطق الرسمي المعلن لهذا التعالي. هذه الشيفرة التي تتبدى في مظهرين أساسيين هي: وجود متخارج عن الذات- المتعالي- وهو (العالم)، ووجود هوعين ذاته أو هو المتعالي في تعاليه (الإله). وهذه الشيفرة هي الكاشف عن هذا الوجود الذي هو عين ذاته. ولكن هذه الشيفرة تكشف عن ذلك من خلال الإشارات، وليس من خلال النطق أو الكلام كمدلول لفظي. ولذلك تتبدى هذه الشيفرة لدى الإنسان بصياغات عدة، تتنوع بتنوع دلالات الفهم لها.

(١٥) k, jaspers: reason and existenz, p26

(١٦) - عدنان إبن ذريل: الفكر الوجودي عبر مصطلحه، ص ٦٣.

ومن هنا كان إيمان ياسبرز بتفرد التجربة الذاتية لدى الإنسان الفرد عن أقرانه، في إدراكه لهذا المتعالي.

- الأسطورة mythe -(١٧)

تتخذ الاسطورة بنظر ياسبرز الطريقة التي يعبر فيها الإنسان عن تعاليه، أو محاولة علوه للوصول إلى المتعالي. فهي - الاسطورة - الوسيلة للمخاطبة. وتتبدى لدى الانسان في ثلاثة مستويات هي: الأساطير، الوحي الآتي من وراء الكون، العالم الأسطوري للفن. وهذا التعبير للاسطورة لدى الانسان لغةً أو لساناً، هي مستوى متميز عن مستويين آخرين موجودين في حقيقة الوجود الإنساني كلغة تعبيرية هما: لسان أو لغة الفهم التجريبي، الخاصة بالوجود الطبيعي، ولسان أو لغة النظر العقلي، التي تدعو إلى التأمل بما هو موجود كوني.

والعلاقة بين الانسان والمتعالي في حقيقة الاسطورة يتبدى، من خلال كون الاسطورة بما هي تعبير عن أشياء غير موجودة في الواقع، محاولة أو وسيلة للعلو بالفهم الانساني نحو تحقيق توحد أو تكامل للوجود الانساني في المتعالي أو التعالي (الإله). وهي - الاسطورة - إحدى التعبيرات عن هذه الرغبة الدفينة في الذات الانسانية للسمو أو العلو. ولا يمكن لها أن تتبدى إلا عبر هذه اللغة - الاسطورة - إذا ما أضفنا إليها التعبيرات الأخرى - الوحي والعالم الاسطوري للفن. من خلال كونهما أيضاً مستويين من مستويات التعبير عن هذا السمو أو العلو.

- الأصل origine -(١٨)

يتداخل مفهوم (الأصل) في الوجود الإنساني لدى ياسبرز، مع مفهوميه في الوجود الطبيعاني الاختباري والوجود الميتافيزيقي.

---

(١٧) - عدنان بن ذريل: الفكر الوجودي عبر مصطلحه، ص ٢٢-٢٣

(١٨) - عدنان بن ذريل: الفكر الوجودي عبر مصطلحه، ص ٢٤-٢٥

فالأصل في الوجود الإنساني، يكمن في الجدل القائم، بين المعرفة الاختبارية واللامعرفة التي هي لدى ياسبرز- اللامعرفة- متحصلة عن طريق مغاير للعقل. والمتحصلة عن طريق الذات الإنسانية المفكرة، خارج نطاق العقل التجريبي، وإنما من خلال التجربة الذاتية بواسطة الشعور. فالمعرفة واللامعرفة في تفكيرنا وشعورنا، هي الأصل في الجدل القائم كحضور للموجود.

والتفلسف لا يعتبر وجوداً، إلا عندما يكون تعبيراً عن وجود إنساني. أي: عندما يعبر عن الوجود الانساني للذات المحددة له أصلاً.

إن (الأصل) في الوجود الإنساني لا نصل إليه عبر وثبة، نتجاوز فيها ما هو موضوعي، نحو شيء ما متقدم عليه. ولا هو وقوعاً في مطب الاحتمالية والشك حيال هذا الوجود الانساني. إن (الأصل) هو الحرية الانسانية، التي تبدو لي في طريق عودتي مما هو لا معرفي (ميتافيزيقا التعالي)، نحو الوجود الإنساني كذات عارفة. فالفلسفة بما هي وجودٌ موضوعي اختباري تحتاج دائماً إلى إثبات، وتقع في مطب القلق والشك في الوجود الإنساني. وبالتالي، على الفلسفة أن تقوم بوثبة، تحدد من خلالها هذا الوجود، أو على الأقل، تفترض وجوده وكينونته. عند هذا الحد تُدْرِكُ الذات الانسانية عبر الفلسفة نفسها، وتعلّو بها نحو المتعالي (الإله)، في جو من الحرية التي هي أصل الأشياء.

- الألوهة Divinite- (١٩)

يعبر ياسبرز عن مقولة (الألوهة) بأدوات ومفاهيم عدة، كالسرانية والإيمان والمفارقة وهذا المفهوم في نظره، لا علاقة له بأي مستوى من مستويات الوجود لديه، فهو متفرد في وجوده. ليس ذاتاً انسانية، ولا موضوعاً تجريبياً. إنما هو(المتعالي) في تجليه الميتافيزيقي، (الشامل) في تجليه للذات الانسانية. وبالتالي فهو يحوز على صفة (التعالي، الإله) في الوجود

(١٩) - عدنان بن ذريل: الفكر الوجودي عبر مصطلحه، ص ٣٣

الميتافيزيقي، و(العالم، الشامل) في الوجود الطبيعاني، و(الذات الحيوية) في الوجود الانساني. وكل فردية إنسانية ترى الله على نحو يختلف عن غيرها من الفرديات الأخرى، بحسب التجربة، التي تتبدى في الشعور. هذا الشامل أو المتعالي نتعرف إليه إثناء التفكير، ولكننا لا ندركه بمعنى المشاهدة العيانية، وإنما نحس به. وفي ذلك، يتحد كل ما هو ذاتي مع ما هو موضوعي. إن الموضوعية في الادراك المعرفي كذات مفكرة تلغى لدى ياسبرز، ليحل محلها أنا ذاتية شعورية، تكشف نفسها على المطلق (الإله).

فالإله خارج الزمان والمكان، وخارج نطاق التحديد، وبالتالي خارج نطاق التجسيم أو التشخيص. [٢٠] الله لا نستطيع أن نقيم عليه البرهان، لأنه لا محدد، واللامحدد لا معرف، وبالتالي لا برهان عليه. لأن البرهان يحتاج إلى المعرفة أصلاً.

- للإيمان Foi -[٢١]

يرتبط مفهوم الإيمان لدى ياسبرز مع مفهوم الألوهة. وبه يرى، أنه لا يوجد معرفة مباشرة بالله كما هي معرفتنا لموجودات الطبيعة. والعلاقة بين الوجود الانساني والوجود الإلهي (المتعالي)، يتم عن طريق الإيمان الذي يتبدى من خلال إنصاتنا شعورياً إلى ما تقدمه لنا أعماقنا وما يجري حولنا في وجودنا. إن العالم الذي نعيش فيه كوجود طبيعاني هو الوسيط الذي يقدم لنا الأحداث والوقائع، التي تتعرف اليها الذات عن طريق الشعور، لتدرك، أنها في معرفتها إنما تنتمي إلى الله. لأن هذا الوجود الطبيعاني بأحداثه ينتمي أيضاً إلى الله. وعند هذا الحد يحصل الإيمان. يتم الترابط بين مستويات الوجود الثلاث لدى ياسبرز: من الطبيعة إلى الذات الإنسانية، ومن الذات الإنسانية إلى الله.

(٢٠) - محمد بديع الكسم: البرهان في الفلسفة، ص ٣٧

(٢١) - عدنان بن ذريل: الفكر الوجودي عبر مصطلحه.، ص ٤٥

- التاريخية hostoricite–(٢٢)

إن الوعي التاريخي لدى ياسبرز، لا تقره الأحداث والوقائع، إنما تقرره البطولات الفردية. والعمومية في التاريخ قضية لا وجود لها. فأحداث الثورة الفرنسية لم يقررها الشعب الفرنسي، ولا العوامل الداخلية والخارجية التي أحاطت بتلك الفترة التاريخية، وكانت سبباً في حدوث الثورة الفرنسية. وإنما الذي أحدث تلك البطولات الفردية قادة الثورة الفرنسية تحديداً. فدراستنا للعام التاريخي بأحداثه، ليس أكثر من محاولة لتبيان ما هو فردي-بطولي- في هذه الأحداث.

إن الوجود الحقيقي يتحقق عندما تختبر الذات نفسها وتصنع شيئاً ما يميزها عن غيرها. فالذات التاريخية بالأصل خارج نطاق الحتمية. والعالم يقدم للذات بواعث الوقائع، والذات هي التي تصنع هذه الوقائع، ولو لا الذات لما كان للوقائع أي قيمة. عند هذا الحد ترتبط الضرورة للحدث التاريخي بالحرية الفردية، لتصنع الحدث.

- التجريبية empirigue–(٢٣)

تتجلى التجريبية لدى ياسبرز في المستويات الثلاثة للوجود. فللمتعالي وجوه التجريبي، كما لدى الوجود الطبيعاني الاختباري، والوجود الإنساني الذاتي. ولكن هذه المستويات من الوجود التجريبي لا تتداخل فيما بينها. فهو يقابل بين وجود تجريبي اختباري، ووجود مطلق متعال. وبين وجود تجريبي اختباري، ووجود تجريبي إنساني. فالوجود التجريبي الاختباري، هو وجود التجربة في العالم، أي: وجود العالم. فهو - العالم- لا يملك وجوده إلا من حيث اختباره له. وما يقابل هذه الذاتية في الوجود الاختباري التجريبي، هو الوجود الاختباري التجريبي للانسان. فهو أيضاً يمتلك وجوده التجريبي، لكن بفردانيته، خاصية الشعور والحساسية، ويشعر بها من خلال محاولته

---

(٢٢) - نفس المرجع، ص ٥٤

(٢٣) - عدنان بن ذريل: الفكر الوجودي عبر مصطلحه، ص ٥٨

السمو إلى المتعالي بواسطة العلو. عندما تنفتح الحرية الانسانية على هذا المتعالي كتجربة ذاتية.

– الموت mort–(٢٤)

في قضية الموت لدى ياسبرز، نجد الأمر أكثر دراماتيكية وصراعاً، حيال هذا المفهوم. فياسبرز يأنف من قضية الحد، لأنها تقييد لنفس تحاول امتلاك الإطلاقية في الحرية، كمحاولة للخروج من أطر الموجودات المتعددة. إلا أن المرء يقف عاجزاً أمام قضية الموت، التي تذهب بصاحبها دون رجعة، وبالتالي تضع حداً لحياته.

لقد حاول ياسبرز أن يضع حداً لهذه الحدية، من خلال نفيه لمفهوم الخلود بعد الموت، بإدخاله فكرة الموت مع فكرة الفردانية، التي تميز التجربة الانسانية لدى كل فرد. وهو على العموم يعتبر الموت مثله مثل (الميلاد، الألم، الكفاح، الخطيئة، الحب ... الخ) موقفاً نهائياً حيال الأشياء، بمعنى الموجودات، وحيال الذوات الانسانية الأخرى.

لقد حاول الخروج من تلك المفاهيم بإدخال نفسه فيها. فشعور المرء بأن حكمته وقوته محدودتان، تجعله يكرس نفسه لكي يهب وجوده معنى متميزاً. بمعنى: إن بعد الحياة موت، ولذلك يجب أن نصنع من أنفسنا شيئاً يميزنا كموجودات قبل أن نموت. الموت متواجد ونحن ندركه، من خلال فقداننا لمن نحب. ولكن المشكلة في موتنا نحن، في موت الذات. هذا الموت الذي يفهمه ياسبرز بمعنى يختلف عن المعنى الأول، والذي يعني: فقدان الجسد والروح في مكانية وزمانية محددة. أما الموت بالمعنى الثاني فيعني: أن يفقد المرء نفسه ومصيره في الوقت الذي يحيا فيه. أي: أن يفقد المرء فيه مصيره كوجود متميز عن الآخر. سواء أكان الآخر طبيعياني تجريبي، أو ذاتي إنساني. المرء حينما يمتلك نفسه كوجود، ومصيره كتحقق للوجود، يمتلك ألا يموت. الوجود الانساني كمصير وتحقق إنما هو شيء غير قابل

(٢٤) – نفس المرجع، ص ٢٦٢

للفناء. هو هبوط وثوثب. أنا أهبط عندما أفقد وجودي ومصيري، وأثب إلى إثبات وجودي، عندما أمتلك مصيري. الوجود الانساني لا يموت، لكنه ليس بخالد على الاطلاق.

إن الموت كما يرى ياسبرز يصبح مشكلة واقعية «حينما يرتبط بمشكلة الحب، أعني، حينما يجد المرء نفسه بازاء الشخص المحبوب الذي يشعرنا بأنه لا يمكن لأية قوة في الوجود أن تحيل حضوره إلى غياب مطلق». (٢٥)

لقد ربط ياسبرز بين الحب والموت لاعتقاده أن الحب هو الأساس الذي يقوم عليه الايمان بوجود الأشياء. وبواسطته نستطيع أن نشعر بوجود الآخر التجريبي الطبيعاني والذاتي الانساني. كما نستطيع أن نصل من خلاله إلى المتعالي الالهي. لذلك: فقدان الحب فقدان قدرة الانسان على إدراك الآخر والشعور به. وهنا تموت الذات الانسانية، لأنها تخسر إمكانية إقرارها لوجودها، وبالتالي مصيرها.

ونعود إلى فكرة الخلود والأبدية لنقول: إن ياسبرز يرفض أي خلود أو أبدية بعد الموت. فالإنسان يخاف أو يجزع من أمرين(٢٦): الأول هو خوف من العدم أو اللا وجود، عندما يموت الجسد ويفنى، وهو الموت الطبيعاني المادي. والثاني عندما أخاف أو أجزع من أنني لم أصل إلى درجة كافية من تحقق وجودي، أي: إن وجودي غير مكتمل. فأنا لم أصنع شيئاً بعد. لم أصنع لنفسي مكاناً في هذه الوجودات المتعددة. عندما يتساوى عدمي ووجودي. أشعر بالقلق حيال ذاتي. لكن عندما يكتمل وجودي، وأحقق ما أصبوا اليه، فلا أخشى من الموت. لأن وجودي باق على الرغم من موتي الطبيعاني. فالخلود والأبدية لدى ياسبرز في العالم وليس خارجاً عنه.

- الوثبة saut(٢٧)

إن مفهوم الوثبة لدى ياسبرز يقترن مع مفهوم الحرية. فالوثبة تتجلى في كون المرء حراً. أي: عندما يحاول المرء أن يصنع وجوده، لا بدله من قدر كاف

(٢٥) - زكريا ابراهيم: التأملات، ص ٥٦

(٢٦) - k. jasper: reason and existenz. p 77

(٢٧) - عدنان بن ذريل - الفكر الوجودي عبر مصطلحه، ص ٢٢٦ - ٢٢٧

من الحرية. هذه الحرية تتبدى من خلال وثبة تقوم بها الذات للوصول إلى:
١- أن تختار الأنا ذاتها، وبالتالي تكون وجودها.
٢- أن تعلو على نفسها في محاولة لإقرار مصيرها، باتحادها مع المتعالي (الألوهة).

- المصير destinee-(٢٨)

ما هو المصير، هل يمتلكه الانسان، وكيف يحققه؟. أسئلة وإجابات عدة، يعبر عنها ياسبرز في نظرته للوجود الانساني. معتبراً، أن المصير يقابل الضرورة المرتبطة بالحريةالانسانية. ولكن المصير لديه متأت من الخارج، وليس من داخل الذات. إن مجرد تصورنا لمصيرنا، يعني تصورنا لحريتنا، وكأن الحرية هي التي تحدد مصير الانسان. فهو (المصير): «... مجموعة اختباراتي حين لا تكون هذه الاختبارات تعسفية، بل معبرة عن القانون الباطني لوجودي...»(٢٩).

فالذات الانسانية تختبر نفسها عبر معطيات عدة لتحقيق وجودها، فتعبر عن قانونية ذاتها الباطنة، وتمتلك مصيرها. وهي (الذات) تفشل عندما لا تستطيع تحقيق وجودها، أي: تفشل في اختبار نفسها كذات باطنية متفردة، عندما لاتكون حرة. والوجود الذاتي للانسان يستسلم للمصير عبر الحرية على أنه ضرورة لا بد منها. هذا الاستسلام برأي ياسبرز (إيجابي)، لأن تعلق المرء بالمصير، أي: بمصيره عبر حريته، يتيح له نوعاً من الإيمان، يستطيع من خلاله الاتصال بالمتعالي، عبر العلو بالذات الانسانية نحو ذلك. فتتحقق الذات ويكون المصير الأسمى.

- محدودية المواقف situations limites-(٣٠)

مقولة تعني الكثير بالنسبة لياسبرز. إن إقرار وجودي هو موقف اتخذه، عندما أصل إلى قناعةبهذا الوجود، وبالتالي، فإن «الوجود،

---

(٢٨) نفس المرجع، ص ٢٥٢-٢٥٣
(٢٩) - k. jaspers: Introduction ala philosophy, p55
(٣٠) - عدنان بن ذريل: الفكر الوجودي عبر مصطلحه، ص ٢٦١-٢٦٢

الألم، الموت، الخطيئة . . الخ، هي مواقف محدودة أعترف بها وأقرها .
وتقوم هذه المواقف إضافة إلى التحديدات الوجودية للذات، بدور لوصلات أو الأدوات التي تربط الوجودات مع بعضها، على أساس لتمييز بين ثلاثة مستويات للوجود لدى ياسبرز . إن الصيرورة الشخصية، بمعنى صانعة الذات لوجودها، هي التي تكشف عن هذه المواقف، وتحدد نفسها، بمنعزل عن غيرها من الموجودات الأخرى . أي : تكون أصل نفسها وليست متأتية عن الآخر . وهي - المواقف- برأي ياسبرز غير قابلة للتفسير . فكل ما تصنعه هو أنها تصنع الحدود للذات، وتهبها إمكانية الاتصال مع الوجودات الأخرى . أي : مع حدود الوجودات الأخرى . فحتى الوجود الميتافيزيقي- المتعالي- تعتبره حداً، تجعل من الممكن ارتباطه مع الوجودات الأخرى، عبر مواقف نهائية، كالحرية والمصير والضرورة .

- الضرورة necessite-(٣١)

إن الحرية هي المركز في دينامية الوجود الإنساني . فلا وجود من دون حرية، لأن الذات المقيدة، أو غير المتملكة حريتها، لا تستطيع أن تصنع وجودها . وبالتالي، فإن الحرية ترتبط بالضرورة، بمعنى : من الضروري وجود الحرية لوجود الذات . فالحرية تفعل وجودها لأن ذلك ضرورة . ووجود الحرية كضرورة تتيح للإرادة الإنسانية صنع ذاتها، فتحيل الحرية إلى مركز للأفعال، وتعمل على بناء مصيرها . فالضرورة لدى ياسبرز دائماً، هي ضرورة وجود الأشياء لتحقيق الوجودة لنفسها .

- اللامعقول absurde-(٣٢)

في الوقت الذي يرى فيه العقلانيون، أن العقل هو أساس البناء المعرفي، وبالتالي الوجود الإنساني . يعتبر الوجوديون من المؤمنين تحديداً، أن اللامعقول هو الذي يحدد البناء المعرفي، وبالتالي الوجود الإنساني . فهم يضعون اللامعقول مقابل المعقول، واللامعرفة مقابل المعرفة، دون

(٣١) - نفس المرجع، ص ١٦٧-١٦٨

(٣٢) - عدنان بن ذريل : الفكر الوجودي عبر مصطلحه، ص ٢٣٣

البرهنة على مصدر هذا اللامعقول أو اللامعرفة. لأنه في الأصل غير خاضع لأي تعريف أو برهان.

ويَعْتَبِرُ الوجوديون، أن اللامعقول هو الباعث على الإيمان، لشعور الإنسان بشيء آخر خارج نطاق المعقول، كما كيركجارد وياسبرز. فالإنسان في فلسفته يصطدم دوماً بهذا اللامعقول، عندما يشعر بعدم كفاية المعقول لتبرير وجوده. يقول ياسبرز «لابد من الإعتراف بهذا اللامعقول الذي لا سبيل إلى تصفيته نهائياً». (٣٣) الإنسان في وجوده كائن متسائل: أين هو، مصيره، وجوده، تفكيره.. الخ. وبالتالي، لا يتقبل هذا الوجود كواقعة محضة، بل عبر عملية متعددة الأوجه من التساؤلات. عند هذا الحد يصطدم العقل باللاعقل، والمعرفة باللامعرفة، وتجد الفلسفة، أن من الضرورة البحث عن شيء آخر خارج نطاق المعقول.

- اللحظة Instant-(٣٤)

يزاوج ياسبرز بين اللحظة والأبدية، بمعنى: انه يدخل اللحظة في حيز الأبدية غير المتغيرة، وخارج نطاق الزمان. اللحظة قائمة ما دام الوجود الانساني قائماً. والزمانية في مستوى الوجود الاختباري دائمة التغير، وغير محددة، وتمتلك إمكانية التبدي كوجود متناقض. وتظهر نفسها في هذا المستوى الاختباري، بمعنى (الشامل) أو المحيط، كتبدٍ للوجود المتعالي في الوجود الطبيعاني عبر حوادثه. وفي الوجود الإنساني تعتبر هي الثغرة التي تَحْدُثُ في هذا الوجود، محايثة له، وليست متداخلة فيه، نحو المتعالي الإلهي.

- الديمومةedure-(٣٥)

إن الإنسان في واقع حياته، ينزع إلى نوع من الاستمرارية، تتبدى في مقاومته لأيّ محاولة، يشعر من خلالها، بفنائه، أو عدمه، أو تحييده اجتماعياً ومعرفياً. وبالتالي فإن التصور الحياتي للإنسان حيال هذه المواقف

(٣٣)- k. jasper: Reason and existenz, p 113

(٣٤) - عدنان بن ذريل: الفكر الوجودي عبر مصطلحه، ص ٢٣٧

(٣٥) - نفس المرجع، ص ١٢٢

تخلق في نفسه بذور النزوع إلى الديمومة، بمعنى الاستقرار والبقاء، على الرغم من التبدل الحاصل في واقع الحياة بعموميتها. وياسبرز يرى أن الإنسان في واقع حياته لا يلقى إلا الاخفاق والفشل. لأن واقع الحياة سواء في مستوى الوجود الطبيعي (الاختباري) أو وجود الذات مع الوجودات الانسانية الأخرى، لا تمنحه أكثر من إمكانية سلب ذاته ووجوده. بمعنى: أن الذات الانسانية تصبح غريبة عن وجود الفرد، فهي مُعَرَّفَة من قبل الآخر وليس من قبل الذات نفسها. ومن هنا تقع الذات الانسانية في دوامة القلق والشك من الوجود نفسه. وبرأي ياسبرز، أن الوجود الانساني للفرد لا يمكن ان يتحقق، بمعنى أن يدوم أو يستمر إلا في حالة اتصال الذات الانسانية مع الوجود الميتافيزيقي، المتعالي (الإلهي). فعندما (تنفتح) الذات على المتعالي، تملك امكانية البقاء والديمومة في الوجود. لأن المتعالي أصلاً يملك هذه الصفة.

- الحرية Liberte(٣٦)-

يرى ياسبرز، أن الحرية ليست موضوعاً للبرهنة، وبالتالي، فإن المرءُ لا يستطيع ادراكها أو معايشتهاكحالة نظرية في المعرفة، إنما هي أمر متواجد في حقيقة ممارسة الإنسان لحياته. فالانسان عندما يمارس أفعاله أو موضوعات تفكيره، يدرك وجود الحرية، من خلال ادراكه لوجود حريته. فالانسان الذي لا يملك الحرية لا يملك امكانية تنفيذ أفعاله وفق ما يريد ويرغب. والحرية لا توجد إلا في مستوى الوجود الانساني، لأن الوجود الطبيعاني الاختباري مقيد بقوانين الطبيعة والكون، والوجود الميتافيزيقي لا يحتاج إلى ذلك. بالتالي فإن الحرية توجد في مستوى الوجود الانساني، وهي التي تمنح الانسان معنى وجوده. ويضيف ياسبرز إلى ذلك، أنه بفضل الحرية يدرك المرء امكانية الوصول إلى المتعالي. فانعدام الحرية لا يتيح ذلك، ويوقع المرء في الاخفاق والفشل. بينما في الحرية يكتمل الوجود الانساني،

---

(٣٦) - نفس المرجع، ص ٩٥

بادراكه حقيقة المتعالي، وهذا هو غاية الوجود الانساني لدى ياسبرز.

- الحب amour-(٣٧)

يمتلك الحب مكانة هامة في وجودية ياسبرز. فهو الأصل في عملية التوحيد للوجود الانساني. فالانسان في الواقع التجريبي للحياة، يعيش بشكل منفصل عن الوجودات الإنسانية الأخرى، وعن الوجود الطبيعي الكوني. ولا يمكن لهذا الوجود أن يرتبط في علاقة مع الوجودات الأخرى إلا بوجود (الحب)، فهو صلة الوصل بين هذه الوجودات. إن انعدام الرغبة والقبول، والقلق والخوف من الآخر، كلها اشكالات تدفع بالمرء إلى الوحدة والعزلة. والحب لا يعني امحاء الفرد بالآخر، بل تعني بقاء كل ذات على ما هي عليه، ولكن تقبل كل ذات الأخرى وتعترف بها بواسطة (الحب)، فتمنحها وجودها. وبرأي ياسبرز، (الحب): «هو المطلق.. الثراء الداخلي للنفس.. اللامتناهي.. إنه الطريق إلى الكمال الانساني»(٣٨)

- الاتصال communication-(٣٩)

بحث ياسبرز موضوع الاتصال على المستويين المعرفي والنفسي، ورأى فيه:

١- إن الأنا كوجود إنساني تدرك إمكانية وجودها من خلال فهمها، أن الحياة لا يمكن معرفتها إلا في وحدة غير منقسمة، متكاملة.

٢- إن الاتصال مع الآخرين، لا يتم فقط بالركون إلى العقل والتجربة. إذ لابد من وجود ارتياح وتهيؤ لدى الفرد حتى يستطيع أن يتوحد في تجربته مع الآخر.

٣- عندما توجد الرغبة في الاتصال مع الاخر، يوجد التضامن والتعاطف الذي يدفع المرء إلى التوحد ومعرفة الآخر بوجود الحرية لكلا الطرفين.

---

(٣٧) -عدنان بن ذريل: الفكر الوجودي عبر مصطلحه، ص ٩١

(٣٨) - K. jasper: Introductian ala philosophy, p 10

(٣٩) - عدنان بن ذريل: الفكر الوجودي عبر مصطلحه، ص ٩

٤- إن وجود الحرية التي هي وسيلة الاتصال لبناء علاقة مع الآخر، لا تنفي الوحدة في الذات، والعزلة بين الوجودات، لأن لكل ذات وجودها الخاص وتجربتها الفريدة. وذلك يتبدى في محاولة الذات بتجربتها المتفردة الاتصال مع المتعالي (الالهي)، لذلك يرى ياسبرز أن الذوات الانسانية تختلف في خبرتها، وفي تجربتها للحياة بكل مستوياتها.

الخاتمة

ان خروج ياسبرز من قمقم الفلسفة الهيغلية، المتمثلة في منطقية وعقلانية فكرية صارمة، أدى به وبرغبته في الوقوع بمطب اللاعقلانية الدولية، التي بدأت على يد هنري برغسون وأتباعه من أصحاب المذهب الحيوي والذاتية الفردانية.

وعلى الرغم من محاولة ياسبرز إقامة مذهب فلسفي متكامل، يقوم على الاعتراف بثلاثة مستويات للوجود (ميتافيزيقي- طبيعاني- إنساني)، إلا أنه رأى، أن إمكانية فهم هذه المستويات يتم عن طريق تحصيل معرفي خارج العقل. إذ حصر عمل العقل في المستوى الطبيعاني الاختباري فقط. ولعلنا في عقلانية ياسبرز ندرك تأثيرات علم النفس في دراسته الفلسفية. تلك التأثيرات التي أدت به إلى الخلط بين مفاهيم أولية في التصور النفسي (اللاشعور- الحاسة الداخلية- الوهم. . الخ)، ومفاهيم الفلسفة على مستوى الوجود الانساني، . فأحال الفلسفة بما هي معرفة عقلانية إلى نوع من المعرفة القائمة على تصورات ومصطلحات علم النفس. وهذا ما تميز به ياسبرز باعتباره الانسان نقطة الانطلاق في مستويات الوجود الثلاثة، نحو عالم طبيعاني اختباري، ووجود ميتافيزيقي إلهي. مبدلاً مصطلحات علم النفس بمصطلحات فلسفية مندغمة مع الصوفية، من قبل: الغريزة، واليقين والاقناع والإيمان.

إن إيمان ياسبرز بقدرة علم النفس على تحديد مفاهيم الوجود الإنساني، ومزاوجة ذلك مع بعض المفاهيم الصوفية المستقاة من دراسته

لتاريخ الفلسفة، وبخاصة فلسفة الأديان، أدى به إلى الوقوع أو الوصول الى نتائج هي أقرب للشخصانية الفردية، غير القابلة للنقاش أصلاً، لأنها تحديدات من ذات ياسبرز، وليست معطيات قائمة على أسس معرفية سابقة، إلا في القليل منها.

وفي العموم، فإن قراءة مقولات الوجود الانساني لدى ياسبرز، تجعلنا ندرك موقع الانسان في فلسفته بما هو وجود، إلا أنه وجود هش. فالوجود الانساني، على الرغم من اعتراف ياسبرز باستقلاليته، إلا أنه مناط بوجوده إلى مستوى وجودي آخر، هو الوجود الميتافيزيقي الإيماني. وهذا ما أبرزه ياسبرز في معرض حديثه عن مستويات الوجود واللامعقول والمحايثة والاتصال.

وفي كافةالأحوال، تبقى تجربة ياسبرز، هي المحاولة الأجدر في التقديم من كل المحاولات الوجودية الأخرى في رأينا. لأنها أولت الوجود الانساني أهمية ومكانة قصوى من حيث التعبير عن مستوى معين من الخبرة والمعرفة والكشف كحالة فاعلة. وفي المقابل حاولت الربط ويجهد متميز بين هذا المستوى من الوجود والمستويات الأخرى، وإن كانت قد نفت إحداهما كدور فاعل في الوجود الانساني (مستوى الوجود الطبيعاني) وهيمنت في الأخرى على مستويات الوجود ككل (الوجود الميتافيزيقي - الإلهي).

المصادر والمراجع

1 -K. jaspers:" reason and Existenz", Iatedtrans by w; earle, 1955noodag press.

2 - K.jaspers: "Intraduction a' la philosophy", trad france, 195

٣- بيـرد وكـاميه: تاريخ الفلسفـات الكبرى، ترجمـة جـورج يونس، منشـورات عويدات، لبنان، ط١، ١٩٦٠

٤- برتراند راسل: حكمة الغرب، ج٢، ترجمة فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٣

٥- عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، ج٢، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤

٦- تشومسكي: تاريخ الفلسفة المعاصرة في أوربا، ترجمة عزت قرني، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط١، ١٩٩٢

٧- د. محمد بديع الكسم: البرهان في الفلسفة، ترجمة جورج صدقني، وزارة الثقافة السورية، ١٩٩١

٨- عدنان بن ذريل: الفكر الوجودي عبر مصطلحه، اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق، ١٩٨٥

٩- زكريا ابراهيم: التأملات، دار المعارف، مصر، دون تاريخ.

١٠- د. حسن حنفي: كارل ياسبرز يوثي نفسه، مجلة الفكر المعاصر، ع ٥٣٤، يوليو ١٩٦٩

العمـل وأثـره عـلى مكونات شخصية المرأة

د. محمد سعيد الحلبي
ليـلى أبو شــعر

مقدمـــة

ان الواقع الحضـاري لأي مـجـتـمع لا يعني المستوى الحياتي الذي يعيشه في مجال الرفاه المادي وما يتـوافـر لأفراده من خدمـات فـقط، بل يشـمل اضافة لذلك مجموعة المفاهيم والمنطلقات واساليب التفكير التي تعبر عن مستوى ونوعية الشخصية الشمولية المجتمعية التي يتمتع بها هذا المجتمع والتي تشكل الدلالة العامة للشخصية الفردية فيه

* د. محمد سعيد الحلبي: باحث من سورية، يهتم بالدراسات الاجتماعية.
ليلى أبو شعر: باحثة من سورية، تهتم بالدراسات الاجتماعية

لدى نسائه ورجاله، تلك الشخصية التي سيكون لمواصفاتها الدور الحاسم في خلق الحضارات وانجاز عمليات التنمية.

وان كان للعنصر البشري الأهمية القصوى في ايصال التنمية الى نتائجها المرسومة والمطلوبة والتي تهدف اولا الى تحقيق رفاهية الانسان ورفع مستواه المعاشي. فلا بد من النظر بكثير من التفحص الى ذاك العامل الفاعل والمنفعل بالتنمية لتدعيم الجوانب الايجابية فيه ومحاولة ازالة الجوانب السلبية منه فالحياة ليست سوى تراكمات لمجموعات من الخبرات والممارسات يتبادلها الافراد وتنتقل عبر الاجيال من الكبار الى الصغار في المجتمع ليكملوا مسيرته، وبقدر ما يتوافر للأفراد من معارف وأدوات للتفاعل مع البيئة المحيطة بهم بقدر ما ينجزوه من خطوات على طريق التقدم والنمو في رسم معالم الحضارة.

ان الكبار ممن هم في سن العمل من نساء ورجال هم المرتكز الهام والاساسي في المجتمع، فعلى عاتقهم يتوقف حاضره. بما يتخذونه من مواقف واتجاهات وقرارات، ويتوقف مستقبله بما يغرسونه في عقول الصغار من مفاهيم وتصورات وما يبلورونه في شخصياتهم من سلوكيات.

واذا نظرنا للعالم من حولنا نرى بكل وضوح البون الشاسع في رصيد المعرفة المتوفرة لكل من المجتمعات المتقدمة وتلك النامية، وبالتالي في نوعية المفاهيم والافكار التي تحكم الافراد في كل منها، لأمكننا أن نتخذ ذلك مقياسا هاما للتقدم والتخلف.

المرأة في المجتمع التي تشكل أحد جناحيه، وبمعنى آخر نصف موارده البشرية، والتي لايمكن أن ينهض المجتمع دونها، أولا لانه لايمكن أن يحلق دون التوازن المتناغم بين جناحيه، وثانيا دون وجود القوة الذاتية للاندفاع والانطلاق في كل منهما، أي أن وجود الشخصية الايجابية القادرة على تحمل المسؤولية وعلى العمل والعطاء واتخاذ المواقف والقرارات المناسبة لتفعيل حياة المجتمع، هو الشرط اللازم كي يتمكن المجتمع من الانطلاق في

فضاء الحضارة الرحب. ومن هنا كانت تنطلق النداءات، التي عملت في أي مجتمع يريد النهوض بل التحليق، على تحريض طاقاته النسائية ودفعها الى ميدان التفاعل الايجابي في حياته، وتسليحها بالعلم والمعرفة والاعداد اللازمين لخوض معركة التنمية وممارستها، بمساهمتها الدؤوبة في ميدان العمل.

لقد خرجت المرأة للعمل مندفعة ومدفوعة بايمانها بأهمية دورها فيه من ناحية وباحتياجاتها الشخصية من ناحية أخرى، تلبي نداءات التنمية. كما تركزت كثير من الابحاث والدراسات على هذا الاطار أي دور المرأة في العمل والتنمية. وقد حان الوقت لوقفة نرى فيها الأثر التفاعلي بين المرأة والعمل على شخصيتها هي بالذات ومكونات هذه الشخصية.

ماهي نتائج تجربة العمل الانتاجي للمرأة في بلورة شخصيتها هل هي نتائج ومنعكسات ايجابية.. أم سلبية.. أم هي من هذا وذاك؟؟؟.

لقد مرت المرأة السورية خلال حقب التاريخ بمراحل من التطور وكانت دائماً بشكل أو آخر الرديف الاساسي الداعم لبناء هذا المجتمع. ومن المفيد قبل التطرق الى نوعية التفاعل بين ما أدته وما تؤديه المرأة لمجتمعها في ميدان العمل وانعكاساته على شخصيتها من القاء بعض الضوء على تطور مساهمة المرأة في القوى العاملة السورية كماً ونوعاً. والذي يستتبع التعرف على السمات العامة لحياة المرأة في قطرنا عموماً وإن كان هناك اختلاف في درجتها وشدتها بين بيئة اجتماعية وأخرى ومستواها لدى كل شريحة اجتماعية في نفس المنطقة الجغرافية. تلك السمات التي تحدد نوعية التطور في الشخصية المجتمعية ككل والتي تفرض نفسها كعامل فاعل في تكوين شخصية المرأة.

١- السمات العامة لتطور حياة المرأة السورية

١- لقد اعتمدت خطط التنمية في سوريا وخاصة في السنوات العشرين الاخيرة على مفهوم دمج المرأة في التنمية كأحد الاهداف التي اخذت مستوى لا بأس به من الأولوية في رسم ووضع وتنفيذ برامج التنمية

والتي كان للمرأة عموما قسط هام فيها اتجه نحو الاعداد والتدريب وتكافؤ فرص التعليم وإتاحة مجالات العمل الواسعة أمامها وتوفير بعض المناخات والامكانيات التي تمكنها من ذلك، والتي تمثلت في ملاءمة بعض القوانين لمتطلبات خروج المرأة للعمل، وفي توسيع نطاق دور الحضانة ورياض الاطفال لرفع بعض المسؤوليات عن عاتق المرأة خلال فترة العمل، وغير ذلك من محاولات كانت جادة لدفع المرأة نحو العمل خارج المنزل، ومع ذلك فإن انعكاس برامج التنمية هذه في تغيرات تجلت في الاطار الاقتصادي والاجتماعي بوتائر سريعة لم يواكبه بشكل متواز ذاك التغيير المطلوب في عمق الفكر الاجتماعي، وفي نظرته الى تقسيم العمل التقليدي بين المرأة والرجل، ومايتبعه من تقييم لدور كل منهما وبالتالي لشخصيتها، وهذا لا يعني أن هذه البرامج في التنمية لم تؤثر مطلقا، وانما يعني أن انعكاس موجاتها لم تذهب بعيداً في العمق وإن كانت قد بدأت تخض بعض المفاهيم والعادات المكونة لهذا الفكر الاجتماعي وإن كان بشكل ضيق وخاصة لدى بعض الشرائح الاجتماعية والتي آمنت بأهمية عمل المرأة ولمسته في حياتها المعاشة عموماً دون أن يغير من اسلوب تلبية متطلباتها الاجتماعية.

٢- رغم التقدم الذي يشهده القطر العربي السوري في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.. الخ، الا ان ذلك قد عمق في نواحي أخرى بعض التناقضات التي تغلف حياة المرأة في تأدية دوريها: الاقتصادي من ناحية والبنائي في الاسرة وجيل المستقبل من ناحية اخرى. وقد كان لهذه التناقضات منعكسات سلبية في حياة المرأة، وكثيرا ما ادت الى إرتداد تراجعي عن الدور الاقتصادي للمرأة من حيث خروجها للعمل خارج إطار الاسرة، خاصة عندما يؤجل هذا التراجع أو يوقف، ومع ذلك تبقى الفكرة تلعب دورا مؤرقاً داخل عقل المرأة نتيجة ماتعانيه من تضارب بين الدورين من ناحية وللشعور بأهمية كل منهما من ناحية أخرى وعدم استطاعتها التخلي عن أي منهما.

٣- لازال الايمان بأهمية دور المرأة في تطوير حياة المجتمع قاصرا عن المستوى اللازم والمطلوب لتفاعلها. لهذا نجد أن الشعور الذي يغلف ما يتخذ من اجراءات تساعد في تحقيق التوازن المطلوب لهذا الدور للاستفادة من امكانيات المرأة بشكل متكامل يأخذ في الاجمال طابع ومفهوم العطاء والمنح للمزايا التي تقدم للمرأة، وليس الضرورة الاجتماعية والاقتصادية لدفع عملية تطور المجتمع الآني والمستقبلي. ولهذا لا تأخذ هذه الاجراءات في كثير من الاحيان الأولوية اللازمة، خاصة عندما لا تأخذ الحاجة لهذه الاجراءات مدلول الظاهرة السلبية حيث أن المرأة تلبي هذه الحاجة على حساب حياتها الخاصة.

٤- ان العبء المزدوج الذي وقع على عاتق المرأة نتيجة عملية دمج المرأة في التنمية التي لم تؤد الى التخفيف من اعبائها التقليدية قد نشط أفكاراً كانت قد خبت الى حد ما نتيجة الاندفاعة التي تحققت لدخول المرأة ميدان العمل وتأكيد ذاتها فيه. لقد قدم هذا العبء المزدوج الحجج لاصحاب المفاهيم التي تنادي بعودة المرأة الى البيت لممارسة دورها التقليدي فقط، وكثيراً ماغلفت النداءات تلك بنوع من الإحساس بنصرة المرأة كي يخفف من اعبائها، ومنها ماكان صريحاً بأن المرأة قد خلقت للبيت فقط وللعناية بالاطفال. وفي الحالتين كان لهذه المفاهيم بعض الصدى لدى المرأة نفسها حتى أن كثيرا ما حرك قناعاتها القديمة التي كانت كامنة تحت ضغط تجربة العمل الجديدة في حياتها، وبدأت تشعر ضمنياً بصدق هذه القناعات طالما أن تجربتها في العمل لم تترافق بتغيير في المفاهيم الاجتماعية القديمة التي ظلت هي الطاغية على حياتها واسلوبها في ممارسة كلا الدورين، وهكذا لم تشعر بالرغم من حملها العبء الاضافي بالامان والسعادة في حياتها الشخصية وتصريف امورها، كما لم يتح لها المجال للاستمتاع على المستوى النفسي على الاقل بنتائج ما تقدمه.

٥- لازال مفهوم الزواج المبكر سائدا لدى الكثير من الشرائح

الاجتماعية مما جعل من المرحلة الانتقالية في حياة الانثى بين الطفولة والنضج امرا غير معترف به، وصرف النظر عن احتياجات التطور الفيزيولوجي والنفسي والاجتماعي والفكري للمرأة لتكون قادرة على انشاء علاقة متوازنة ومتكاملة مع الرجل، وهذا ماأكد تبعيتها وسلبيتها وحاجتها لولاية تقودها وضعت بيد الرجل. وبالتالي ما حال دون اتاحة الفرصة لها للنضوج الهادئ المستقر اللازم لبناء شخصيتها بما يكافئ مسؤولياتها.

٦- لازال التمييز بين الانثى والذكر قائما بشكل او آخر. ولازال الفكر الاجتماعي يفضل المولود الذكر الذي سيحمل اسم الاسرة ويعطيها الاستمرار. ورغم أن المرأة قد أصبحت الى حد كبير مصدراً اقتصاديا تعتمد عليه الاسرة في الكثير من الحالات الا أن الشعور تجاهها لازال ينطلق من الحاجة الى خدماتها في حمل اعباء الاسرة الخدمية. ولازالت النظرة الدونية الاجتماعية نحو المرأة واقعاً عملياً لدى شرائح اجتماعية كبيرة، وبالتالي لازالت القيم والقوالب السلوكية تحكم وتقيد شخصية المرأة وطموحاتها وترسم مسار حياتها. وبالتالي تسم من تتمرد على هذه القيود والقوالب بنعوت تنال من كرامتها الانسانية.

٧- ان مفهوم الاهلية القاصرة للمرأة الذي لازال سائداً في الفكر الاجتماعي والذي يتجلى في بعض القوانين التي تحكم العلاقة بين افراد الاسرة في مجتمعنا والتي تكون المرأة طرفاً فيها، هذا المفهوم الذي يجعل المرأة بحاجة لولي ولقيادة رجل قد غرس في شخصيتها الاحساس بالقصور وصور لها أن الرجل هو القادر دائماً، وهو الحامي من عثرات الزمن وبالتالي عليها طاعته. وهذا ماخلق شروخا حقيقية في شخصية انساننا العربي امرأة كان أو رجلاً.

٨- لقد عمد الفكر الاجتماعي كي يحل التناقض بين مفهوم القصور في الاهلية وبين الخطورة والاهمية في مسؤولية المرأة تجاه تربية جيل المستقبل، والتي تحتاج الى شخصية واعية ايجابية فاعلة وقادرة على قيادة

وتصريف شؤون الحياة، الى النظر بدونية الى اعباء المرأة في الاسرة، والاقلال من قيمة هذه الاعباء اجتماعيا، ولهذا نرى الرجل يترفع عن القيام بهذه الاعباء طالما انها تؤدى داخل المنزل ولاتحقق دخلا ماديا مباشراً. كما طال الاستخفاف حتى الاعمال التي تشارك بهاالمرأة في المجال الاقتصادي خارج المنزل.

٩- لاتعرف الكثير من النساء حقوقهن القانونية والتي ساوت بين المرأة والرجل، وحتى لو عرفتها فإن الاعراف كثيراً ما تجعلها بحكم المعدومة، أو تلغيها سلطة الرجل في القوانين الاخرى وهذا مايجعل المرأة تفكر كثيراً قبل استخدام حقها.

لقد بدأت عملية التغيير في القطر العربي السوري بالايمان بأهمية مساهمة المرأة في عملية التنمية. ووصلت الى اجراءات كثيرة حاولت تغيير الواقع الاجتماعي والاقتصادي للمرأة، الا أن بناء الانسان لايقف عند حدود الاجراءات ولا يتم بمجرد وجود نص قانوني، رغم أهمية ذلك كإطار تنفيذي لعملية التغيير التي يجب ان تتجذر في عمق الثقافة الاجتماعية، بحيث يؤدي تراكم نتائج هذه الاجراءات الى تغيير في الوعي الاجتماعي بشكل فعال يبدل من المفاهيم المتعلقة بحياة المرأة والاسرة ودور كل من افرادها في بناء المجتمع، ويلقي الاضواء بشكل خاص على تغيير اساسي في مفاهيم تقييم دور كل من المرأة والرجل وتقسيم العمل بينهما اجتماعيا بما يكفل انسجاما أكبر مع متطلبات دمج المرأة في العملية الانمائية وزيادة فاعليتها في قوة العمل وانتقال هذا الدور من كونه ملحقا هامشيا مساعدا في الحياة الاقتصادية الى دعامة موازية ومتكاملة مع الدعامة التي يشكلها الرجل وما يتبع ذلك من حقوق وواجبات متوازية لكلا الدعامتين.

٢- حول مساهمة المرأة العربية السورية في قوة العمل

إن متطلبات الحياة الاقتصادية هي التي ساهمت الى حد كبير في خروج المرأة للعمل خارج إطار الاسرة لهذا نجد أن كلاً من المرأة والرجل

يحبـذان عمـل المرأة الانتـاجي الذي يخـرج الى السـوق عنـدمـا تكـون فيـه في الوضع الذي يمكنها من تلبية احتياجات الاسرة التي لها الاولوية الأولى في ميزان الاولويات في حيـاة المرأة، وقد تجلى هذا بالاعمـال التي اعترف بهـا المجتمع كـمجال يمكن للمرأة العمل فيه ، في الخطوات الأولى لخروجها للعمل، حيث كانت له طبيعة الامتداد للأعمـال الاسرية مثل الخياطة ومهنة التعليم . وقد مضت هذه الخطوات بعيداً فـأصبحت معظم المهن مفتـوحـة للمرأة، ولكن رغم هذا التطور الكبير في قوة عمل المرأة كماً ونوعاً، فإن مفهوم عـمل المرأة كحاجة انسانية ذاتية وكعامل من عوامل بناء شخصيتها المتوازنة والمتكاملة بقي متـوارياً خلف الحاجة الاقتـصادية لعـملهـا، ولازال طمـوحـاً مستقبلياً يتحقق من خلال غرسة في نفوس الصغار وعلى تسلسل الاجيال .

وهنا لابد من ايراد ملاحظة هامة وهي : ان كنا نركز على أهمية عمل المرأة في سوق العمل الذي يعطي الدخل القومي، فإنما هذا لإمكانية التحكم به وقيـاس تطوره . ولا يعني ذلك اطلاقاً اغفـال اهمية العمل الآخر الذي تؤديه المرأة ضمن اسرتها على الصعد التربوية والاجتماعية والاقتصادية .

كلنا يعرف ان المرأة العربية السورية قد ساهمت في العمل الاقتصادي منذ زمن موغل في القدم من خلال القطاع الزراعي الذي كان ولازال الرافد الاساسي للدخل القومي . الا أن مساهمتها تلك اعتبرت امتداداً لمسؤولياتها الاسـرية في الريف، لذلك لـم تنعكس بشكـل ايجـابي في تغـييـر النظرة المجتمعية لها من ناحية وفي تكوين شخصيتها من ناحية ثانية . وبالتالي كانت اداة عمل في الريف دون أن يتيح لهـا وضعهـا الانتاجي أي حق بالتـصرف بنتاج عملها أو التمتع به، اذ بقي المتصرف المطلق هو ولي الامر المسيطر على دخل الاسرة الكلي وضمنه دخل عمل المرأة .

واليوم رغم ما نلمسه من كثافة في تواجد المرأة في مختلف ميادين العمل الاقتصادية ورغم انفتاح ابواب العمل المختلفة لها خاصة ما كان منها قاصراً على الرجل . ورغم الاجراءات الهـامة لجذب قواها العاملة والجهود

المبذولة في اعدادها للعمل، فإن مساهمتها في قوة العمل لازالت ضعيفة. فقد تطورت نسبة مشاركتها في قوة عمل القطر العربي السوري الى ٩,١٣٪ عام ١٩٨٤ بينما كانت ٩,٣٪ عام ١٩٧٦ ويتوقع أن ترتفع الى ١٩,٧٪ عام ٢٠١٠. وهذا يعني أن هناك رصيداً بشرياً نسائياً هائلاً لازال يعتمد في معاشه على الرجل، ناهيك عن القيمة المعنوية والانسانية، وأن الوجه المقابل الحقيقي لهذا الاعتماد هو التبعية بما لها من آثار سلبية في بناء شخصية المرأة.

لقد ادى التطور في قوة العمل النسائية الى تغيرات في التركيب العمري لقوة العمل الكلية، حيث كانت نسبة الجنسين متقاربة في فئة العمر ١٠-١٤ سنة، وقد تراوحت حول ٥٠٪ لكل منهما من عام ١٩٧٥ وحتى عام ٢٠١٠ الا أن هذا التقارب قد اختل لصالح الذكور في الفئات العمرية الأكبر. ومن الواضح أن السبب الاهم لهذا الخلل انما يعود للعادات الاجتماعية والزواج المبكر والتفرغ للعمل المنزلي خاصة وأن الخلل قد بدأ في فئة عمرية لازالت فيها الفتاة في مرحلة المراهقة من عمرها. كذلك فان توزيع قوة العمل النسائية بين ريف وحضر يميل لصالح الريف، واذ بلغت نسبتها فيه ٥٧,٢٪ وفي الحضر ٤٢,٨٪ عام ١٩٨٤. وقد يعود ذلك الى أن طبيعة العمل الزراعي لايبعد المرأة كثيراً عن العمل المنزلي. بل إنه يعتبر احياناً كثيرة امتداداً للعمل المنزلي.

الملاحظة الهامة في تطور قوة العمل هي التغير النوعي فيما تمارسه المرأة من عمل. فقد دخلت ميادين كانت مغلقة امامها إما لأنها محصورة بالرجل فقط أو لأن المرأة نفسها لم تطرقها بسبب بعض العادات الاجتماعية، كما انها ارتقت الى المستويات القيادية إلا أنها لاتزال تلقى الكثير من المقاومة نتيجة الافكار السائدة في بيئة العمل الاجتماعية، او بسبب المعيقات الاجتماعية المحيطة بها في الشريحة الاجتماعية التي تنتمي اليها أو الالتزامات الاسرية التي تجعلها تتردد في الاقدام على حمل مسؤوليات المواقع القيادية في العمل. ومع ذلك فقد كان التطور كبيراً في

نوعية المهن التي تمارسها المرأة فمثلاً ارتفعت نسبة المهنيات والفنيات من ٦,٧٪ من قوة العمل عام١٩٧٥ إلى ٣٨,١٪ عام ١٩٨٤ يقابلها انخفاض في نسبة العاملات الزراعيات ٨١,٥٪ عام ١٩٧٥ الى ٤٧,٨٪ عام ١٩٨٤ ويعود ذلك الى ارتفاع في المستوى التعليمي للمرأة العاملة عموماً.

ممالاشك فيه أن المرأة قد حققت قفزات نوعية ترافقت مع التطور الكبير في حياة مجتمعنا. ولهذا نجد المرأة في مجلس الشعب وفي الوزارة وفي الكثير من المراكز القيادية والادارية العليا وفي الشرطة والكليات العسكرية وفي القضاء والسلك الدبلوماسي، ومارست حقوقها السياسية واضحت قادرة على التفاعل الايجابي مع حركة التطور الاجتماعي، الا أن ذلك لم يتجاوز وضع الجزر في خضم واسع لازال يتطلع الى رفع المعاناة عنه. فهناك شرائح اجتماعية واسعة تعيش فيها المرأة وتخضع لأعراف مجحفة تدفعها تارة الى التمرد بشكل عشوائي وتارة الى تكييف نفسها على الاقتناع بما هي فيه. وهكذا راوحت شخصيتها متقلقلة بين الحالتين تحت رحى المفاهيم الاجتماعية التي تنظر باحترام وتقدير الى تلك الجزر ولكنها تقاوم محاولات النساء فيه لإضاءة جزرها لتتقارب مراحل التطور في كينونة المجتمع الذي يضم الجميع. وهنا يأتي الأثر التفاعلي للمرأة العاملة ليس على شخصيتها الذاتية فقط وانما في الشخصية المجتمعية أيضاً.

٣- الشخصية والسلوك الانساني

من المفيد أن نلقي بعض الضوء على مانعنيه بهذا العنوان وأن نستعير لذلك بعض التعاريف والمعايير العلمية الاكاديمية.

تعريف الشخصية:

الشخصية باعتبارها الصفات التي تميز انساناً عن آخر، يمكن تعريفها من حيث مكوناتها بأنها كل ما هو فطري أو مكتسب بالخبرة من الاستعدادات والنزعات والميول والغرائز والقوى البيولوجية.

كما يمكن تعريفها من حيث التكيف مع محيطها بأنها تلك الميول الثابتة لدى الفرد التي تنظم عملية التكيف بينه وبين بيئته . أي انها ذلك التنظيم الديناميكي في نفس الفرد لتلك المنظومات الجسمية النفسية التي تحدد اشكال التكيف الخاصة لديه مع البيئة .

كما أن الشخصية انطلاقا من عملية التعلم ، هي انماط السلوك المتميزة بما فيها من الافكار والعواطف التي تميز تكيف كل فرد مع مواقف حياته .

يبدو من هذه التعاريف أن ماتظهر به الشخصية هو السلوك في المواقف المختلفة سواء أكان هذا السلوك ظاهراً أم ضمنيا . فالسلوك ينطلق من مبادئ وأسس عامة تشكل لدى الفرد منظومات عميقة تكونت لديه من خلال معارفه وخبراته ، وعندما تتكامل شخصيته يمكن التنبؤ بما سيفعله في المستقبل . وما يهمنا هنا هو أن أشكال السلوك المختلفة لأي انسان انما هي نتاج التعلم في الاصل والناس يشتركون عادة في جوانب عديدة في تكوين شخصياتهم بما يسمح بالتعميم بشأن الشخصية في كثير من الامور .

وهكذا يمكن جمع أشكال السلوك في خاصيتين هما الثبات والتغير في الشخصية . وهما خاصيتان غير متعارضتين . فعندما نقول بإمكانية التنبؤ بما سوف تقوم به الشخصية فإننا نفترض نوعاً من الثبات فيها وهو ثبات نسبي . ويعكس هذا الثبات نواحٍ أربعة :

١- **الثبات في السلوك الظاهر في الافعال :** كالشعور بالمسؤولية أو اللف و الدوران في الكلام ، أو اللامبالاة . . الخ .

٢- **الثبات في الاسلوب :** كاسلوب التعبير ، والحركات التعبيرية ، وطريقة امساك القلم . . الخ .

٣- **الثبات في البناء الداخلي للشخصية :** وهو ماجاء في التعريف بشأن الميول الثابتة عند الفرد لتنظيم عملية التكيف مع البيئة . هذه الميول هي مجموعة القيم والمبادئ والاهتمامات الاساسية أو العقد

والمركبات العميقة التي يربى الفرد عليها في مرحلة مبكرة من حياته وتشكل سلوكه المتعلم.

٤ - الثبات في الشعور الداخلي: ويظهر في شعور الفرد داخلياً وعبر حياته باستمرار وحدة شخصيته ضمن الظروف المختلفة التي يمر بها، وفي وحدة الخبرة التي يكتسبها وتواصلها بين الماضي والحاضر.

أما خاصية التغير فقد عبر عنها التعريف بديناميكية الشخصية فالنمو الذي يمر به الفرد انما يتناول نواح متعددة في بنائه يتغير الفرد خلالها مع نمو وتنوع اشكال خبرته وتفاعله ومواقفه تجاه المؤثرات التي تحيط به فالتطور في الفرد يبقى مستمراً وإلا لما أمكن فهم مايطرأ عليه وعلى المجتمع من تقدم.

سمات الشخصية:

تضم الشخصية مجموعة من السمات يتكرر ظهورها في اشكال السلوك تجاه المواقف المختلفة. وبالتالي يمكن تعريف السمة بأنها توجّه الشخص للاستجابة بأسلوب معين نحو نوع من المؤثرات. فعندما نقول إنّ شخصاً ما ايجابي ويتحمل المسؤولية انما نعني في قولنا هذا العنصر المشترك الذي نلاحظه في النزوع نحو الايجابية وتحمل المسؤولية في اشكال سلوكه في ظروف مختلفة. هذه الاشكال من السلوك التي تظهر مثلاً في الدأب والتصميم والاصغاء للآخرين.. الخ، والتي تعتبر صفات يجمعها ترابط قوي لتشكل السمة التي تغلف اشكال السلوك الظاهر.

ويمكن أن نخلص الى أن تكون الشخصية وتكاملها يتم نتيجة التفاعل بين المؤثرات التي يتعرض لها الشخص واستجاباته تجاهها ونتيجة التعلم الذي ينتهي اليه هذا التفاعل. فأشكال السلوك التي تصدر عن الشخصية هي اشكال متعلمة وقابلة للتغيير.

تكون الشخصية :

تتكون الشخصية بعاملين فطري ومكتسب

١ - الفطري :

هو الاستعدادات السلوكية الأولية التي يولد الانسان مزوداً بها وهي ذات عدد غير قليل .

٢ - المكتسب :

ويتم بعملية التعلم . وهذه العملية لها مفاهيم عدة تفسرها ولسنا هنا بصددها وان ما يعنيناها هو التأكيد على أهمية هذه العملية في تكوين الشخصية . فمثلا ان انماط السلوك التي نسميها احيانا حيلا لا شعورية هي في الواقع انماط متعلمة للدفاع تلجأ اليها الشخصية .

ولا يغيب عن بالنا ما للعوامل المحيطة من اثر في عملية التعلم . ويمكن تصنيف هذه العوامل بثلاثة اصناف :

أ - العوامل الطبيعية : وهي عوامل البيئة الطبيعية والتي تميز بتأثيرها بين عادات وسلوك مجتمع الصحراء مثلا عن مجتمع الجبل أو السهل . . الخ .

ب - العوامل الاجتماعية : وتشمل الانماط الثقافية والمفاهيم الاخلاقية والنظم الاجتماعية . . الخ التي تسود مجتمعاً ما .

ج - العوامل الثقافية الشخصية : وتشمل ماتكون لدى الفرد من خبرات ومعارف خلال تفاعله مع المؤثرات المحيطة به .

وفي هذه الاخيرة يتركز أثر المهن في تطوير سمات الشخصية وتأثير المكانة التي يحتلها ممارسها في مجتمعه فالعمل عموماً والمهنة على وجه الخصوص يوجهان الشخص نحو نواحٍ معينة من الاهتمام كما يفرضان عليه نوعاً من الانتماء ويحيطان بظروف تحدد له دوراً ومكانة ما في مجتمعه وفي علاقاته مع الآخرين .

صحيح أن ممارسة مهنة ما تقتضي توفر صفات خاصة لدى من يمارسها الا أن ممارستها تؤكد تلك الصفات وتعمل على تقويتها .

اذن فعملية التعلم ليست فقط تأثير الجماعة في الفرد وليست تأثير المواقف الخاصة به، بل هي التفاعل بين قدراته ودوافعه من جهة والشروط التي تحيط به من جهة أخرى. وهو تفاعل يترك اثره في الفرد على شكل خبرة ومعرفة أو عادة، وكلها مكتسبة. فمواجهة المشكلات ومعاناتها واكتساب المهارات وتكوين المعارف وادراك المؤثرات وتعلم مافيها كل هذا يعمل تدريجياً في تكوين الشخصية الى جانب ما تفعله في تكوينها تأثيرات الجماعة والعناصر الموروثة لدى الفرد .

٤ – العمل واثره في بناء شخصية المرأة العاملة

ان كانت الدعوة الى تحرر المرأة بإتاحة فرص التعليم لها ومساواتها بالرجل الى جانب ما تحقق من تطور فكري وتكنولوجي قد ساهمت جميعاً في دخول المرأة الواسع في ميدان العمل والانتاج في العالم، فإن هذا العمل قد طور شخصية المرأة بما وفره من حفظ لكرامتها وانسانيتها، كما جعلها قادرة على المشاركة في صنع الحياة الاجتماعية والتفاعل معها، وأوجد لها مكانها ومكانتها فيها ومكنها من الاستمتاع بهما. فلم تعد المرأة العاملة عموماً ذلك العنصر التابع الذي ينتظر من الآخرين تسيير أموره واعالته . وكما رأينا في حديثنا عن الشخصية فهي تبنى من خلال ممارسة المسؤوليات وبالتالي فإن لنوعية هذه الممارسة وهذه المسؤوليات الاثر الكبير في بلورة الشخصية . .

ان عمل المرأة، وما نعنيه هنا بعملها ذاك النوع من العمل الذي يخرجها عن اطار الاسرة، ويمكنها من التفاعل مع مجتمعها على المستوى الاقتصادي والاجتماعي ومن التصرف بالدخل الذي تجنيه منه والاستمتاع به بإرادتها الحرة . ان هذا العمل قدترك آثاراً ايجابية دافعة وأخرى محبطة تراجعية على شخصية المرأة .

أ- الآثار الايجابية الدافعة :

لقد طبع عمل المرأة اجمالاً حياتها بالصبغة الايجابيةفي شخصيتها وحولها من انسانة منفعلة الى فاعلة تسعى نحو تكوين ارادة حرة لها آمال وتطلعات وطموحات لاستخدام قدراتها التي عطلتها الكثير من المفاهيم المجتمعية المتوارثة عن الصفات التي تشكل سمة الانوثة مثل الطاعة والانقياد والليونة. . . الخ.

ان قيام المرأة بالعمل خارج اطار المنزل وسعيها للتطور ووصولها الى مختلف الاعمال والوظائف حتى التي كانت حصرا على الرجال للاعتقاد بأنها لاتصلح للمـرأة أو أن المرأة لا تصلح لها لعـدم قـدرتهـا على تلك الاعمال. كل ذلك اوجد لدى المرأة وعياً واضحاً بذاتها ومكانتها ودورها في المجتمع عموماً وفي الاسرة خصوصاً. كما خلق وضعاً جديداً في حياتها ولد لديها مجموعة من الاحتياجات والاهتمامات لتتكامل شخصيتها في كيانها المنفرد المستقل ذاتياً، وهذا مافرض بالتالي تغييرا في تقييم شخصية المرأة وبدأ بالتالي يهز النظرة التقييمية للانوثة بحد ذاتها، وإن كان هذا الاهتزاز لا زال في السطح ولم يصل الى العمق في تغيير المفاهيم المرتبطة بالانوثة. ومع ذلك فإن هذا التغيير في التقييم له منعكسه الايجابي في تكوين شخصية المرأة العاملة. وهكذا شكل عمل المرأة عاملا تفاعلياً هاماً في تكوين شخصية المرأة وايضا في تكوين الشخصية المجتمعية فالمرأة التي كانت في الرأي المجتمعي لا تصلح للمبادرة والقيادة لانها لا تملك استخدام المنطق والعقل حيث ان الطبيعة الانثوية انفعالية وعاطفية، هذه المرأة اثبتت بتوليها القيادات في العمل انها قادرة كالرجل على تلك القيادة عندما توضع في ظروف متماثلة واذا لم يجعل من جنسها كأنثى مشكلة في المناخ الذي تعمل به بل كثيراً ما كانت تفوقه، رغم النظرة الخاصة لكونها انثى، في القدرة على الانضباط في العمل والمثابرة واستيعاب متطلبات ظروف العمل

واحلال المنطق محل الانفعالية، ومواجهة العقبات خاصة في التوفيق بين احتياجات العمل واحتياجات الاسرة ولو على حسابها الشخصي.

لقد برزت صفة جوهرية لدى المرأة العاملة، وهي انها في سعيها لتكوين الاسرة والالتقاء بالرجل، لم تعد تهدف الى ايجاد الحماية والاعالة كما هي الحال في المرأة التي ابعدت عن العمل لسبب أو آخر. فالمرأة العاملة تشعر بأنها شخصية تملك استقلالها الذاتي الذي يمكنها من أن تشكل مع الرجل الذي يهمها الارتباط به أسرة تكون هي فيها المحور الذي يتكامل ويتوازن ويتوازى مع المحور الآخر فيها وهو الرجل. فهو هام في حياتها كما هي هامة في حياته، انهما عمدان بكل ماتعنيه هذه الكلمة من معنى. لهذا فهو لا يشكل السقف الذي تعيش في حمايته اذا انهار انهارت معه حياتها المادية والمعنوية. فالمرأة العاملة لم تعد تلك الشخصية التي تحتاج لأن يكون الرجل في حياتها كل شيء وهي لاشيء دونه. بل هي تلك الشخصية المتماسكة ذات الاستقلال الذاتي التي تحتاج الرجل كما يحتاجها ليكملا مسيرة الحياة معاً.

ان العمل الذي يجعل من المرأة العاملة عنصراً في وحدة مندمجة مع الغير من زملاء وزميلات العمل يفرض عليها نوعاً من التعاون والتنافس المثمر في إطار من الايجابية لتحقيق متطلبات العمل والانتاج. وهذا ما يخلق لديها سلوكاً جمعياً مختلفاً عن الحس الفردي الذي يطغى على حياة المرأة التي لا تعمل. وهكذا يتولد لديها منظور مختلف للمجتمع باعتبارها فرداً فاعلاً فيه يمكنها من التكيف الاجتماعي ومن تحقيق تطلعاتها في تطويره ومن ابراز مواهبها وطاقاتها الفردية في اطار جمعي متعاون. فالعمل يخلق من المرأة العاملة انساناً جديداً بخصائص تميزه عن المرأة التي انحصر اهتمامها في اطار احتياجات الاسرة المنزلية فقط. وهو بما يقدمه من حلول للمرأة العاملة، لمشاكلها الاقتصادية والاجتماعية والنفسية، يعمل على بلورة الشخصية الايجابية لديها.

كان الضغط الاقتصادي ولازال هو العامل الأكثر بروزاً في دفع المرأة للعمل لدى الشرائح منخفضة الدخل في المجتمع، ويتراجع هذا العامل كلما ازداد الدخل لدى الشرائح الاجتماعية ليترافق أكثر مع عوامل اجتماعية ونفسية وفكرية تدفع المرأة للعمل. لهذا نجد أن الهم الاساسي لدى المرأة العاملة في الشرائح الدنيا اقتصادياً في المجتمع هو سعيها لتقديم العون المادي للاسرة. وبالتالي تخفت حدة العوامل الاخرى لديها خلف هذا العامل ولكنها لا تختفي نهائياً. وكلما ارتفع المستوى الاجتماعي والاقتصادي والثقافي برزت العوامل الأخرى لدى المرأة العاملة، حيث يكون الدافع للعمل هو تحقيق المكانة الاجتماعية والشعور بالمسؤولية.. الخ

ومن الطبيعي أن نجد هنا ترابطاً بين مستوى المهنة والروح المعنوية للمرأة العاملة فكلما ارتفع مستوى المهنة وازدادت فيها المسؤوليات القيادية كانت الروح المعنوية لدى المرأة العاملة فيها اعلى، واتضحت الشخصية المستقلة لديها أكثر. وارتفع عندها حس العطاء على المستوى المجتمعي.

ب – الاثار المحبطة التراجعية:

لابد من الاعتراف هنا بأن العمل يخلق صراعاً حقيقياً في نفسية المرأة العاملة، وأن هذا الاعتراف هو الخطوة الأولى لدراسة هذه الآثار وايجاد الحلول اللازمة لازالتها وتجنب تكرارها، وبالتالي تحفيز الآثار الايجابية في عمل المرأة.

ويبرز هذا الصراع في مظاهر مختلفة تعبر عن نفسها احياناً بشكل حاد واضح تدعو للعودة للبيت و احياناً أخرى بشكل خفي متستر تحت ضغط الحاجة للاستمرار في العمل. فكثيراً ما نجد أن النساء العاملات بشكل عام أقل رضا من العاملين نتيجة ما يتجاذبهن من مشاعر متناقضة تجاه دورهن كأمهات مسؤولات عن تربية الطفل ودورهن تجاه أسرهن وبين ما يتطلب العمل منهن وحاجتهن الى تحقيق طموحاتهن فيه وتطورهن واستمتاعهن به. ان هذا التناقض يخلق لديهن موقفاً نفسياً صعباً يظهر بشكل عدم رضا

وقلق نفسي خاصة عندما تفرز المرأة، وهذا كثيراً مايحدث، الى اعمال ذات مكانة منخفضة أو طبيعة متكررة لا إبداع أو تجديد فيها، فلا تتيح لها فرص الترقي الا بشكل ضئيل، مما يؤكد داخلها المفهوم الاجتماعي الموروث بأنها خلقت للبيت فتحاول العودة للبيت وترك العمل حال انخفاض تواتر الضغط الاقتصادي على اسرتها، أو تتغيب عن العمل بحجج مختلفة لاحساسها بان دورها الاساسي مع اسرتها، وهذا ما ينعكس سلباً على وضعها في العمل وتطورها فيه ويعرضها للمساءلة مما يزيد من الصراع والتوتر النفسي الذي تعانيه أصلا. كما يلعب المجتمع الذي تعيش فيه سواء في اجواء العمل أو البيئة خارج العمل المحيطة بها دوراً محبطاً للمرأة العاملة بما يضعه في طريقها من عقبات. اذ أن هذا المحيط مشبع بمفاهيم تنظر لعمل المرأة خارج المنزل على أنه تعدي وتجاوز على الجنس الآخر في ميدانه، فيقف منها موقف المتصدي يهول اخطاءها ان هي أخطأت في العمل أو تراخت نوعا ما في مسؤوليتها الأولى. وكثيراً ما اختفى هذا التصيد خلف قناع من البيروقراطية تحول دون تمكين المرأة من تأدية دورها في العمل، وباحتجاج من الاسرة والمجتمع بعدم قدرة المرأة على تلبية متطلبات الاسرة كما كانت قبل أن تدخل ميدان العمل. وهذا ما يخلق لدى المرأة وضعاً اشكاليا يتجاذبها فيه عاملان متناقضان، وينعكس بشكل سلبي على شخصيتها والذي يظهر في سلوكها في المواقف المختلفة وباختلال في عملية التكيف لديها مع بيئتها. هذا السلوك والتكيف اللذين يأتيان نتاجاً لعملية التعلم كما رأينا في حديثنا عن تكوين الشخصية. فطالما أن أي وسيلة يستخدمها المرء في هذا التكيف تخضع لتأثيرات ذاتية فيه تتمثل بقدراته وطموحه واستعداده وثقافته... الخ ولتأثيرات اجتماعية تشمل الآخرين بما فيهم الاسرة والمهنة، أي تخضع لمدى التفاعل بين مكونات المرء الموروثة من ذكاء وميول واستعداد.. الخ ومكوناته المكتسبة كالخبرة والمعرفة.. وبين البيئة المحيطة به وما تراكمه هذه من اضافات شخصية وما تفعله هذه

الشخصية في هذه البيئة، فإن مايساعد الفرد في حل مشكلاته الحياتية هو ادراكه لعالمه وفهمه له لانه يعيش داخل سياق اجتماعي معين وفي شبكة من العلاقات المتبادلة تشكل شخصيته وتزوده بالس' , التي تمكنه من حل مشاكله ومن توافقه مع محيطه.

والمهنة باعتبارها تخلق شبكة من العلاقات المتبادلة لها متطلباتها الخاصة تضاف الى شبكة العلاقات المتبادلة في سياق الحياة العامة، يكون لها دورها الفاعل في شخصية المرأة، إلا أن التضارب بين خيوط شبكتي العلاقات التي تعيشها المرأة العاملة كثيراً ما جعلت عملية التكيف لديها تمر في أزمات واضطربات تعانيها ويمكن تلخيصها في النقاط التالية:

١ – حالة من الاكتئاب والشعور بالذنب:

فالمرأة العاملة مشتتة بين عملها وضرورة نجاحها فيه وبين مسؤولياتها الاسرية. مما يخلق نوعاً من التوتر النفسي ويجعلها مكتئبة ومجهدة. وهكذا يترافق الاجهاد الجسدي المبذول لتلبية متطلبات الاسرة ومتطلبات العمل مع الشعور بالذنب والتقصير تجاه الطرفين، الاسرة والعمل.

٢ – حالة من القلق والخوف:

ان عدم تمكن المرأة العاملة من تلبية دوافع امومتها برعايتها لاطفالها سيولد لديها قلقاً واضطراباً عاطفياً كما أن ظروف العمل بحد ذاتها وجهودها المبذولة لاثبات كفاءتها وضغط مكانتها فيه، كل ذلك يزيد من قلقها ويولد توتراً نفسياً.

٣- الانفعال:

غالباً ما تكون المرأة العاملة تحت ضغوط التوتر النفسي عرضة للانفعال نتيجة الارهاق. فهي دائمة التفكير في احتياجات الاسرة، وعندما تكون في العمل تفكر في العودة للبيت وما ينتظرها من اعباء اضافية لاعباء العمل. وبذلك تكون دائماً في دائرة المتاعب تعاني من ارهاق دائم داخل البيت وخارجه. وهذا ما يجعلها ذات شخصية انفعالية عصبية.

٤- الصراع العاطفي والتأزم النفسي :

ان التضارب المستمر وعدم امكانية التوفيق بين متطلبات العمل ومتطلبات الرعاية الاسرية يخلق لدى المرأة العاملة شعوراً بأن حياتها صعبة ممايجعلها تقارن حياتها بحياة زوجها، فهي التي تتحمل اعباء البيت قبل الذهاب للعمل وبعد العودة منه، فيوم عملها طويل، انها أول من يستيقظ وآخر من يذهب للنوم بينما يستطيع زوجها ان يخلد للاسترخاء والراحة طالما هو في البيت، وهكذا تبدأبالتشكي والتغيب عن العمل وهذه حالة لاشعورية بالرغبة في التخلي عن العمل الذي تعتبره سبب ابعادها عن اسرتها وسبب ارهاقها.

٥- ظهور مشاعر التنافس بين الزوجين :

تبرز حالة الصراع هذه بوضوح حين تنجح المرأة في عملها بينما تستقر في اعماقها وفي قرارة نفسها حاجتها الملحة لتلبية مهام امومتها وعدم التقصير بها كأي أم، يضاف الى ذلك مصاعب التكيف في التوفيق مع متطلبات الزوج وادارة البيت. فتبرز عندئذ الخلافات الحادة في افق الحياة الزوجية من جراء تأثير عمل الزوجة وارهاقها النفسي والجسدي على متطلبات الزوج التي صاغتها المفاهيم التقليدية في تقسيم العمل حسب الجنس، خاصة اذا لم يكن لدى الزوج القناعة بأهمية عمل زوجته له في المضمار الاول بصرف النظر عن أهميته لها شخصياً. وهنا تبرز مشاعر التنافس على السلطة في الاسرة ويرتفع صوت المنفعة المادية على صوت التآلف والتعاون في الحياة الزوجية وعلى رباطها العاطفي، فتتراكم المشاكل في حياة المرأة العاملة وتنعكس بشكل سلبي على سلوكها ومعالجتها لهذه المشاكل وعلى توافقها مع واقعها الجديد كامرأة عاملة.

٥- التطور التاريخي لمفهوم تنمية المرأة وتطور دورها الاقتصادي والاجتماعي

مما لا شك فيه أن للعمل آثاره العميقة على شخصية الانسان عموماً وعلى المرأة خصوصاً لخصوصية ادوارها في الحياة وبالتالي خصوصية المواقف المجتمعية منها. فشخصية المرأة بجوانبها الذاتية والموضوعية (كما بينا في فقرة مكونات الشخصية) في حركة تفاعل ديناميكي مستمر للعوامل المكونة لها مع بيئتها المحيطة بها. فبقدر ما يسود هذه البيئة من مفاهيم وفلسفات إيجابية لتنمية المرأة بقدر ما يكون هذا التفاعل ايجابي بمعطياته المكونة لشخصية المرأة. ومن المعروف ايضا أن عملية التغيير في المفاهيم والفلسفات والمواقف العامة لا تتم بمجرد اصدار قانون أو توجيه ما. لأن هذا يدخل في صلب بناء الانسان ويتطور مع تطور حياته عبر الزمن. وحتى اذا سلمنا فرضاً بأنه يمكن ادخال التغيير المطلوب في حياة الناس بمجرد اصدار قانون، فإن تبني مثل هذا القانون المتطور والملبي للغرض يحتاج الى من يكون لديه مفاهيم متطورة بشكل ملائم لاصداره أولاً ومن ثم تنفيذه ليكون حقيقة على أرض الواقع. فكم من القوانين أصدرت ولم يعترف بها الناس فبقيت مجرد حبر على الورق. ولنا في قوة الاعراف التي تسود مناطق كثيرة من ريفنا بشأن حصول الاناث على الارث أكبر المثل على ذلك رغم أن حق الارث للانثى لم يكن مجرد نص قانوني بل هو تشريع له طبيعة دينية ايضاً. وبالطبع لا يعني هذا أن القانون لا تأثير له على واقع المجتمع الا أن تحقيق هذا التأثير يتطلب جهوداً كبيرة تفوق حدود مجرد اصدار نص كما يحتاج الى زمن - طال أم قصر - يتحقق فيه التفاعل الاجتماعي ويعطي نتاجه المطلوبة.

ان المدى الزمني الذي يحتاجه تطور المفاهيم والاعراف السائدة في مجتمع ما لتتم عملية التفاعل وبالاتجاه المطلوب يأخذ بعده من مستوى المرحلة التي يمر بها المجتمع في تطوره ومن مدى القفزة النوعية المطلوبة.

وباعتبار أن المجتمع عموما يعمل على ابقاء المرأة فيه في الدرجات الدنيا للمرحلة التطورية التي يمر بها، لهذا تكون القفزة النوعية المرغوبة في تطورها أوسع وأبعد مدى. وبذلك تتعرض شخصيتها إلى ضغوط متشعبة تتجاذبها الآثار الايجابية والسلبية في عملية مخاض طويلة وعسيرة. وطالما أن الحياة تسير في خطها العام الى الامام حتى ولو بدا بعض التراجعات في هذا الخط، فالنتيجة لابد وأن تكون في صالح الاثار الايجابية المدعمة لشخصية المرأة. وهذا لا يعني أن متابعة الشوط نحو الجانب الايجابي ستتم بمجرد التطور الطبيعي، بل لابد من العمل الارادي الواعي الهادف نحو هذه النتيجة وهذا ما اشتملت عليه عملية التخطيط الانمائية، وما توصلنا اليه حتى الآن من تطور في دور المرأة في العمل والحياة عموماً، وخاصة لدى الشرائح المتوسطة في المجتمع.

لقد تطورت مفاهيم تنمية المرأة مع تطور الحياة الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والسياسية وكذلك تطورت الممارسات الضاغطة على ادوار المرأة في الحياة، وتبع ذلك ايضا تطور في الاجراءات المناسبة للتخفيف من هذه الضغوط ومحاولة لمعالجة العوامل المعيقة لحركة التطور.

ان القفزات النوعية التي تحققت على أرض الواقع لم تأت من فراغ وانما جاءت نتيجة هذا التفاعل. وبمعنى ادق فإن التغيير النوعي الذي نراه اليوم في ادوار المرأة مقارنة مع ما كانت عليه هذه الادوار في الماضي غير البعيد، قد جاء نتيجة التفاعل الايجابي بين المفاهيم والعادات التي تسود المجتمع والظروف الحياتية التي تحيط به وبأفراده في كل شريحة منه أو حسب الجنس وبين المفاهيم التي سادت خطط التنمية المصاغة، مدى ايمان القائمين على تنفيذ هذه الخطط بها وقد تحدثنا عن أثر هذا الاخير في فقرة الصعوبات البيروقراطية التي تواجه المرأة العاملة. ومن المفيد أن نتناول تلك المفاهيم بعرض موجز لمراحل تطورها من خلال استراتيجيات خطط التنمية فيما يخص المرأة كمايلي:

١ - مفهوم الرعاية :

ساد هذا المفهوم تنفيذ خطط التنمية منذ بدء الاعتماد على اسلوب التخطيط الانمائي وحتى الآن . انطلاقاً مما لهذا المفهوم من أثر في نشأة الجيل وصحته من ناحية ، ولعدم وجود مفهوم معارض له لدى الشرائح الاجتماعية المختلفة من ناحية ثانية . فهو مفهوم لايخلق أي تحد للعادات ، بل على العكس ، فإن المناخ الاجتماعي بكامله يؤيده باعتبار أنه يتمثل في دمج المرأة في عملية التنمية كونها أماً بالدرجة الأولى . وفق هذا المفهوم تكون المرأة منتفعة غير مباشرة أو أساسية من ثمار التنمية ، التي تعتمد في خططها على نشرات النوعية الغذائية والصحية والبرامج الاسرية .

٢ - مفهوم المساواة والعدل :

حرص هذا المفهوم على التركيز على اهمية دمج المرأة في التنمية باعتبارها قوة عاملة لها دورها الاقتصادي في المجتمع وفي مستوى الاسرة المعاشي . ويتطلب هذا المفهوم بالضرورة اتخاذ الجراءات واصدار تشريعات وقوانين تؤدي الى مساواة المرأة مع الرجل في مضمار العمل والحقوق والواجبات فيه وفي الحياة السياسية ، كما تؤدي الى مزايا ومشاريع خدمية تمكن الأم من الخروج الى العمل مثل دور الحضانة ورياض الاطفال ، واجازات الامومة . . الخ تلك المزايا والمنافع التي تعود بالنفع على الطفل والأسرة باعتبارهما الهدف الاساسي لها وتنتفع بها المرأة بشكل غير مباشر لتتمكن من تأدية دورها في العمل دون الاخلال الى حد ما بدورها الاساسي كأم وربة بيت .

ان المساواة التي نصت عليها التشريعات والقوانين في العمل وفي التعلم والتدرب لا تعني بالضرورة العدل في الانتفاع ، خاصة ان كان الهدف من التنمية ليس المساواة أمام الفرص المتاحة المتساوية في الانتفاع منها . وهناك قصة طريفة في توفير الفرصة المتساوية لحيوان وطير كي يأكلا من طبق واحد ، فهل يمكن للاثنان أن يتعادلا في الأكل من الطبق ان كان لا يراعي

حاجة كل منهما واسلوبه في الأكل . بالطبع فإن الحيوان يحتاج الى طبق واسع قليل العمق بينما يحتاج الطير الى اناء عميق وإن كان ضيقاً . وهكذا فإن من يناسبه شكل الطبق أكثر سيأكل أكثر ولو كانت الفرصة واحدة أمام الاثنين في انهما أمام الطبق بشكل متساو وبوقت واحد .

وهكذا فإن مفهوم العدالة يختلف عن مفهوم المساواة ، فالعدالة في تنمية المرأة تقتضي النظر في مواجهة احتياجاتها كإمرأة كي تؤدي دورها في العمل والحياة ، وتأمين هذه الاحتياجات في خطط التنمية كي تنتفع من ثمارها بشكل مساوٍ وعادل . الا أن هذا المفهوم قد يجد بعض التحدي الاجتماعي أو البيروقراطي بما يبعد المشاريع التي تنطلق منه عن تحقيق اغراضها أو يجري اهمال مثل هذه المشاريع أصلاً .

٣- مفهوم رفع المستوى المعاشي للمرأة :

ويتمثل في جعل المرأة قادرة على الكسب والانتاج وبالتالي رفع مستواها المعاشي . وفي هذا المفهوم تشمل الخطط الانمائية مشاريع صغيرة الحجم تدر دخلاً جيداً للمرأة الا أن هذه المشاريع تتعامل مع المرأة في اطار الاسرة أكثر من تعاملها معها كإنسان مستقل ، وبهذا تضيف عبءاً الى اعبائها الاسرية الأخرى .

٤- مفهوم رفع كفاءة المرأة :

وفي هذا المفهوم تهدف خطط التنمية الى ضمان تحقيق مساهمة فعالة للمرأة في عملية التنمية مرتبطة بالعدالة . ويسعى هذا المفهوم الى تحريك قدرات المرأة في تنفيذ ادوارها المختلفة في الاسرة والعمل بحيث تستطيع أن توظف وقتها وفق ما يحتاجه كل دور بمرونة . الا أن هذا التوجيه يزيد من ساعات العمل اليومية للمرأة ، خاصة وأن ضغط السوق الاستهلاكية يدفع المرأة في الاسر التي لا تتوافر لديها القدرة الشرائية للحصول على سلع وخدمات من السوق الى أن تقوم هي بتصنيع وتحضير هذه السلع وتقديم

تلك الخدمات كي تؤمنها مجاناً لأسرتها . وهذا ما يؤدي الى زيادة في الاعباء التي تقع على عاتق المرأة .

٥-مفهوم تحرير المرأة :

ارتبط هذا المفهوم بالتحولات الاشتراكية في التنمية الاقتصادية والاجتماعية ، حيث أنه يبرز من خلال اهداف خطط التنمية بزيادة مشاركة المرأة سياسياً وادماجها في العمل لتحقيق متطلبات هذه الخطط . واعتمد هذا المفهوم على دور المرأة الانتاجي ودورها في سياسة المجتمع من خلال مشاريع وقوانين تحسن وضعها الاجتماعي والقانوني وتوفر السلع والخدمات الاساسية للاسرة ككل بما فيها المرأة والرجل على حد سواء وذلك عن طريق الدولة .

لقد عمل هذا المفهوم على تغيير منظور المجتمع الى مواقع المرأة العاملة خارج الاسرة الى حد ما ، الا أنه لم يتمكن من دخول المنزل لاعادة النظر في توزيع المسؤوليات التقليدية داخله . وفي الحالات التي تمكن من ذلك كان تأثيره على نطاق ضيق جداً لدى بعض الشرائح الاجتماعية التي تعتبر طلائع في التطور المجتمعي .

٦- مفهوم الاستنهاض والتعزيز :

وغرض هذا المفهوم حث المرأة على الاعتماد على النفس بصورة أكبر للتغلب على المنظور التمييزي حسب الجنس . فليس كافياً السعي لمزيد من التعلم للحصول على التقدم والغاء هذا المنظور . بل لابد لمزيد من الجهود في العمق بدءاً من العملية التربوية والمفاهيم التي تسودها .

لقد تطورت هذه المفاهيم على المدى الزمني الطويل ، الا أن هذا لا يعني انها سادت بشكل منفصل استراتيجيات كل خطة خلال فترة محددة من الزمن لأحد هذه المفاهيم الذي ينتهي فعله بانتهاء الزمن المحدد لخطته وليبدأ فعل مفهوم آخر بخطة أخرى . فالحياة الانسانية سلسلة متداخلة من المفاهيم والعادات سواء على مستوى المجتمع ككل أو كل شريحة اجتماعية

أو حتى على مستوى الحياة الفردية للانسان. لهذا كثيراً ما نجد عوامل متعارضة ومختلفة من حيث المرحلة التطورية التي تمر بها تتجاذب الشخصية الفردية أو المجتمعية، فبالحري أن تكون المفاهيم التي تحكم حياة المرأة سواء بشكل تلقائي أو من خلال خطط موضوعة بأهداف محددة متداخلة تتفاعل معها شخصية المرأة وتتراكم من خلالها الخبرات لديها وتتكون سلوكياتها.

المراجـــــع

١- الصحة النفسية، دراسة في سيكولوجية التكيف، للدكتور نعيم الرفاعي، جامعة دمشق ١٩٨٥.

٢- سيكولوجية المرأة العاملة، للدكتور سليم نعامة، م. اضواء عربية للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ١٩٨٤.

٣- المرأة في الحياة المهنية. من أجل تكافؤ الفرص بين الجنسين، جرمين بورسيل اليونسكو ١٩٨٤.

٤- المرأة بين الواقع والطموح، ليلى أبو شعر، صادر عن دار الينابيع للنشر ١٩٩٣.

مفهوم الحداثة عند الشعراء الرواد من خلال آرائهم النقدية

د. فاروق مغربي

/لكي تكون ناقداً جيداً يجب أن تمتلك في داخلك نصف شاعر، ولكي تكون شاعراً جيداً يجب أن تمتلك في داخلك نصف ناقد/.

إن هذه العبارة التي نؤمن بها، جعلتنا نرصد الآراء النقدية لرواد الشعر في مفهوم الحداثة،

(*) د. فاروق مغربي: باحث من سورية.

والحقيقة أنه، إلى الآن، لم تعط الأهمية الكافية لما يدليه الشعراء من آراء نقدية تبلور وجهات نظرهم. ومن هذه النقطة سنحاول استجماع بعض آرائهم النقدية المبثوثة في ثنايا كتبهم، وفي الدوريات المتوافرة، كما يمكننا الاستفادة من بعض الترجمات التي قاموا بها-ان وجدت- لأنها تشير بشكل غير مباشر الى اهتماماتهم. إن آراءهم هذه تشكل جمّاع موقفهم تجاه الحداثة، وبخاصة أنهم اتخذوها شعارا ينضوون تحت لوائه.

نحب أن نشير إلى أن مفهوم الحداثة في هذا البحث، لا يعني أكثر من قبول الشكل الجديد الوافد من الشعر، كما نحب أن نشير إلى أننا سنقتصر في هذا البحث على ثلاثة رواد هم: «نازك الملائكة، بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي»، ذلك ان حصر جميع الرواد أمر متعذر، وما نرجوه، هو أن تحدد هذه النماذج الصورة المثلى لمفهوم الحداثة.

«علينا أن نغيِّر مسار الشعر».. هذا هو النداء الذي كان يجول في خاطر هؤلاء الشعراء جميعاً، ولكن الرؤية لم تكن صافية ولا عميقة، وإذا كانت الحداثة الغربية التي سادت العالم في النصف الأول من هذا القرن قد رفضت التراث الماضي، وتلبستها الحماسة البكر للتقدم، وسعت نحو تجديد العالم، فقد كان في أدبنا العربي «طوطميات» تقف سداً في وجه أية حركة تبغي التغيير، ولكن، علينا ألا ننسى أن هذه الأزمة بمجملها قانون من قوانين التحول، وعلينا ألا ننسى أيضاً أن «الكل متورط في الحداثة، معها أو ضدها، يختارها كبديل لموروث الشرق، أو جداراً حديدياً يترك الشرق يتيماً لا شرق له ولا غرب»[١] ولا ضير في أن نستبق الأمور، ونقرر ان هذه الحركة قد انتصرت، وما الخلاف الذي دار حول أسبقية ريادة الشعر إلا دليل على انتصار هذه الحركة، وإلا فان الشعراء الرواد كانو سيتهربون من وصمة العار التي ألحقوها بالأدب.

مفهوم الحداثة عن الشاعرة نازك الملائكة :

يقتصر التراث النقدي للشاعرة نازك الملائكة على ثلاثة كتب[٢] تشكل وثيقة تطبيقية تكشف لنا طبيعة فكرها النقدي، وسجلا يظهر تطور هذا الفكر.

الجانب التطبيقي في النقد اقتصر على كتابها «الصومعة والشرفة الحمراء»، أما كتاباها الآخران، فكل واحد منهما عبارة عن مجموعة من المقالات كتبت في أوقات متباعدة، ثم جُمعت بين دفتي كتاب، وسيكون كتاب «قضايا الشعر المعاصر» المصدر الذي سنعتمده في هذه الدراسة لعدة أسباب منها أن الكتاب يمثل موقف «نازك» من الظاهرة الشعرية الحديثة، وهو الكتاب الأول من نوعه -عربياً- على صعيد «قوننة» الشعر الجديد، كما أن آراءها في هذا الكتاب طبقت عملياً في كتاب الصومعة، إضافة إلى أهمية الكتاب الكبيرة، فالكتاب قد أحدث ضجة لم تنته آثارها إلى الآن.

يشتمل الكتاب على منحيين رئيسيين، الأول: وضع قانون للشعر الجديد، أما الثاني فهو وصف الطبيعة الفنية لهذه الظاهرة الشعرية. ولكن رحلة «نازك» النقدية مثّلت حلقة دائرية، فهي ما لبثت أن شعرت بعقدة الذنب تجاه ما حصل للشعر الجديد -الذي بدأ يطغى- من تطور لم تحسب له حساباً، فبدأت بالتراجع عن بعض ما أسست له، وشنّت بعض المقالات على الأنصار المغالين، مما جعلها تتلقى من المعسكر الآخر اتهامات بـ«الارتداد» و«الخيانة»، وبخاصة اعضاء تجمع مجلة «شعر»، وعلى رأسهم «يوسف الخال». والواقع أنه يمكننا أن نلتمس لها العذر في رجعتها هذه لأن موجة عارمة من الغثاثات الشعرية ما لبثت أن خرجت في ذلك الوقت تحت راية الشعر الحر.

الشعر الجديد والحداثة القديمة : تحصر نازك الملائكة نشوء الشعر الحر بخمس قضايا شغلت الفرد العربي، وحملته على البحث عن هذه الصيغة الجديدة، هذه القضايا هي :[٣]

١- النزوع إلى الواقع.
٢- الحنين إلى الاستقلال.
٣- النفور من النموذج.
٤- الهرب من التناظر.
٥- إيثار المضمون.

إن الناظر المحلل يستطيع تسجيل عدد من المآخذ على الناقد حول مسوغات نشوء الشعر الحر، فلو كانت هذه المسوغات عامة لنشأت على يد أكثر من شاعر واحد، وفي آن واحد، وليس الآن، بل منذ أقدم العصور، ذلك أن هذه القضايا موجودة منذ أن وجد الإنسان. إن كل إنسان يمر بفترات نزوع إلى الواقع، وفي فترات أخرى يميل إلى نقيض هذا الشعور، وهذا شيء أساسي في تكوين إنسانيته، وفي ضوء هذا، فإن مسوغات نشوء الشعر الحر كانت تترجم حالة الناقدة وحدها.

ورأت الشاعرة في الوزن الجديد أنه يحرر الشاعر من طغيان الشطرين، «فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة، يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده ينتهي عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء»[٤] ولكن هذا الموقف -الحداثي في ذلك الوقت- لم يلبث أن قيّد بعدد من القوانين الصارمة التي من أهمها أنها حددت بحور الشعر التي يمكن أن ينظم عليها بثمانية، ومجزوئين. ومن البحور الثمانية ستة بحور صافية، ذات تفعيلة واحدة تتكرر عدداً من المرات في كل شطر هي: الكامل، الرمل، الهزج، الرجز، المتقارب، المتدارك. أما البحران الممزوجان اللذان يخضعان لشرط تكرار إحدى التفعيلات فهما السريع والوافر، ثم تضع بين أيدي الشعراء مجزوء الوافر ومجزوء البسيط الذي يدعى بمخلّع البسيط.[٥] ولا شك أن نظرة بسيطة تظهر أن الناحية العروضية أساسية جدا عند «نازك» مما حدا بالدكتور هاشم ياغي للقول: «ولعلّي لا أبالغ اذا قلت إن كتاب قضايا الشعر المعاصر

كتاب في موسيقى الشعر.»[٦] فنازك لا تفتأ تذكر القارئ بالعروض: «غير أننا نلح . . . على التذكير بأن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء»[٧] وفي موضع آخر تقول: «إن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم -الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي- لهي قصيدة ركيكة الموسيقى، مختلة الوزن.»[٨] وتقول أيضاً: «والواقع أن الشعر ليس موهبة وحسب، وإنما هو نظم قبل ذلك، وللنظم قواعده وأسسه.»[٩]

ان المغالاة واضحة فيما نعتقد، وكان يمكننا أن نلتمس لها العذر قائلين إن حركة الشعر الجديد لم تكتمل بعد، لولا أن هناك أموراً لا يمكن التغافل عنها، فمنذ أن بدأ الشعر الجديد بالانتشار بدأت الشاعرة بمحاربته واستنباط العيوب له[١٠] فعلى الرغم من أن نازك هي التي قوقعت الشعر الحر بجعله مقتصراً على عشرة بحور، إلا أنها لم تتوان في جعل هذا الأمر عيباً من عيوب الشعر الجديد، وترى أن ارتكاز هذا الشعر على تفعيلة واحدة يجعله ذا رتابة مملة . . وهو لهذا لا يصلح للملاحم ذات الطول، وبعد كل هذا تلجأ إلى تقليص هذا النوع من الشعر عندما تقول: «ولا أذكر قط أنني اقتصرت على الشعر الحر في أية فترة من حياتي.»[١١]

إن نازك الملائكة في كتابها تعيش وهم الكلام على الشعر المعاصر، لان نكوصية رؤيتها شكلت «حاجزاً لاعتماد المغامرة وتدمير المعيار كسلطة قضائية»[١٢] فقد أوصلتنا إلى نتيجة مخيبة للآمال إذ إن مؤدى القول في الشعر الحر لديها «إنه ينبغي ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان، لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها . . . (و) إن حركة الشعر الحر ستصل إلى نقطة الجذر في السنين القادمة، ولسوف يرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها»[١٣] بل إنها تجزم بأن تيار الشعر الحر هذا سيتوقف في وقت غير بعيد.[١٤]

لم تكتف الشاعرة بما رصدته للشعر الحر من نواقص، بل إنها أضافت ثلاث ظواهر عامة، رأتها مضللة للشعراء، وهي:[١٥]

أ- «الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر، والحق أنها حرية خطرة. . . فما يكاد -الشاعر- يبدأ قصيدته حتى تخلب لبه السهولة التي يتقدم بها، فلا قافية تضايق، ولا عدداً معيناً للتفعيلات يقف في سبيله، وإنما هو حر، حر، سكران بالحرية، وهو في نشوة هذه الحرية، ينسى حتى ما ينبغي ألا ينساه من قواعد.»

ب- «الموسيقية التي تمتلكها الأوزان الحرة. . . وفي ظلها يكتب الشاعر أحياناً كلاماً غثاً مفككاً دون أن ينتبه لأن موسيقية الوزن وانسيابه يخدعان، ويخفيان العيوب.»

ج- «التدفق، . . وينشأ عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة. .» وينتج عن التدفق ظاهرتان تعدان من عيوب الشعر الحر، وهما:

١- تجنح العبارة إلى أن تكون طويلة طولاً فادحاً.

٢- تبدو القصائد الحرة وكأنها لفرط تدفقها لا تريد ان تنتهي، وليس أصعب من اختتام هذه القصائد.

مما تقدم كله، يظهر جلياً ارتداد نازك الملائكة، ويؤكد هذا الأمر أنها قامت مراراً بمحاولات جدية لبيان أن الشعر الحديث ضارب في جذوره الشعر القديم، ولكنها وقعت بمأزق ما كان على شاعرة تمتلك حسها النقدي أن تقع فيها، فقد أتت في مقدمة كتابها بقول الشاعر محمود درويش: [١٦]

وفوق سطوح الزوابع كل كلام جميل
وكل لقاء وداع
وما بيننا غير هذا اللقاء
وما بيننا غير هذا الوداع..

وهي لكي ترضي المتزمتين، جمعت المقطع السابق في بيتين من «المتقارب» بعد ان نزعت كلمة «وداع» فأصبح المقطع على الشكل التالي:

وفوق سطوح الزوابع كل كلام جميل وكل لقاء
وما بيننا غير هذا اللقاء وما بيننا غير هذا الوداع

وللأسف فإن الكلمة التي نزعتها من النص لا يصح نزعها على الإطلاق، فهي مهمة جداً، ثم إن طريقة التعامل هذه مرفوضة، فالنص الحديث يشكل كلاً واحداً، وتجزيئه، أو حذف بعضه، أو تقديم مقطع على آخر شيء غير جائز.

ثمة تناقض كبير بين ذوق نازك الشعري، وإيمانها العميق بالحرية الفنية، وبين نزوعها إلى التقنين الصارم، ووضع القيود الفنية في وجه هذا الشعر، ففي الفصل الثاني من الباب الثاني عالجت المشاكل الفرعية في الشعر الحر، وهي: الوتد المجموع، الزحاف، التدوير، التشكيلات الخماسية، «فاعل» في حشو الخبب،(١٧) فنرى مثلا أنها حذرت من استعمال التشكيلات الخماسية ومع هذا فقد وقعت فيها، مما حداها إلى القول: «الظاهر أنني مجزأة إلى جانبين: جانب فني ذهني يرفض كل تشكيلة خماسية رفضاً كاملاً، وجانب سمعي يتقبلها ولا أرى فيها ضيراً، أو لنقل: إن الناقدة في ترفض، والشاعرة تقبل.»(١٨) ويلاحظ أنها قد تراجعت عن فكرتها بشكل غير مباشر في طبعتها السادسة للكتاب عندما قالت: «إن ضرورة تجانس التفعيلات في ضرب القصيدة قاعدة صحيحة إذن، ولكن من الممكن أن ندخل تلطيفاً يسمح بجمع تشكيلات معينة دون غيرها، والواقع أنني في عام ١٩٥٧ قد جعلت القانون صارماً شاملاً دون أن أستثني منه حالة، وهاأنا ذي أعود الآن وألطفه وأرقرق فيه ليونة لابد منها، يمليها علي طول ممارستي للشعر نظماً وقراءة.»(١٩)

ولو تجاوزنا مسألة التشكيلات الخماسية وتجانس التفعيلات لرأيناها تأتي بـ«فاعل» في حشو الخبب وهذا ما نهت عنه بشدة، إلا أنها كانت تتنصل من هذا المأزق أيضاً بقولها: «وقد ألفت أن أنظم الشعر بوحي من السليقة، لا جرياً على مقياس عروضي، تحملني خلال عملية النظم موجة من الصور والمشاعر والمعاني والأنغام. دون أن أستذكر العروض والتفعيلات، وإنما تتدفق المعاني موزونة على ذهني. ومن ثم فان «فاعل» قد تسربت إلى

تفعيلاتي «الخبيبة» وأنا غافلة، وحين انتهيت من القصيدة، كان نغمها يبدو لي من الصحة والانثيال الطبيعي بحيث لم أتنبه إلى ما فيه من خروج على تفعيلة الخبب»[٢٠]

نلاحظ أن التناقض لم يكن بين الموقف الشعري والنقدي فقط، بل تعداهما إلى آرائها النقدية ذاتها، فقد رأينا قبل قليل أنها تعيب على ظاهرة الشعر الحر التدفق والانثيال، وهاهي ذي تعلل وقوعها في هذا المنزلق، بذلك العيب الذي رأته في الشعر الحديث، في كل الأحوال، لا يمكن أن نجعل من هذه التناقضات مآخذ على الشاعرة، فكثيرون هم النقاد الذين تراجعوا عن رأي اثبتوه اذا ما رأوا الصواب في غيره. ولكننا نأخذ عليها الحدة التي عالجت فيها أمور الشعر الجديد، والتسرع في وضع القوانين. كما أن الحركة النقدية الحديثة، والجدل الذي دار حول الكتاب ذاته، قد أثبت خطأ أغلب القضايا التي تبنتها، ومع هذا، فإنها لم تتراجع بل ظلت متعنتة بآرائها، وكان أولى بها ألا تكون كذلك.

المؤثرات التي كونت فكر نازك الملائكة:

تأرجحت نازك بين التراثية والحداثة، ولقد اختلفت طبيعة هذا التأرجح باختلاف مراحل حياتها، ففي بداية الطريق، كان سلطان الثقافة الأوروبية أقوى، ولكن -كما رأينا- سرعان ما ضعف، وهيمنت بالتالي سطوة الفكر التراثي عليها منذ أوائل الستينات كردة فعل على تجمع «شعر» وأعتقد جازماً، أنها رأت في قصيدة النثر، بل كل الأنواع الشعرية التي خرجت في ذلك الوقت، شيئاً ما كان ليوجد لولاها، وبالتالي، كانت مسؤولية المجابهة والتوجيه تقع عليها وحدها.

تأثرت نازك في كتابها «قضايا الشعر» بثلاثة اتجاهات نقدية غربية هي:[٢١]

١- اتجاه النقد الطبيعي.

٢- اتجاه النقد الرومانتي.

٣- اتجاه النقد الفني.

يظهر الاتجاه الأول من خلال تصنيفها على طريقة «سانت بيف» -مؤسس هذا الاتجاه- لطائفة معينة من الشعراء في فصيلة تجمع في حياتها وفنها بين الانفعال والشعر والموت المبكر. . فربطت بين «الشابي والهمشري وبروك وكيتس»[٢٢] ربطاً نفسياً وعاطفياً وفنياً. أما تأثرها بالمذهب الرومانتي فقد ظهر جلياً من خلال إيثارها للنزعات الفردية ورفضها لدعوى الالتزام في الشعر، وربطها الوثيق بين الشعر والموت، فهي عندما تتحدث عن الدعوة إلى اجتماعية الشعر تقول إن هذه الدعوة في عنفها «تشبه تياراً جارفاً يريد أن يكتسح القيم كلها»[٢٣] فهذه الدعوة «تنزع إلى أن تجرد الشعر من العواطف الإنسانية، ذلك أن سخطها واستنكارها ينهال على ما تسميه «المشاعر الذاتية» والهرب من الواقع والانعزالية، ولو فحصنا هذه التعابير لوجدناها تنتهي كلها إلى أن تنكر أن يكون شعور الفرد العادي من الناس موضوعاً للشعر»[٢٤] وتقول في مكان آخر: «فكي يكون المرء مواطناً صالحاً في نظرها -الدعوة إلى اجتماعية الشعر- ينبغي له أولاً أن يتخلص من إنسانيته»[٢٥] أما اتجاه النقد الفني فقد وردت الإشارة إلى مبادئه في أثناء حديثها عن القصيدة، إذ ترفض أن يكون لموضوع القصيدة أية أهمية، لأنه من وجهة نظر الفن أتفه العناصر.[٢٦]

إذا كانت المؤثرات التي مرت معنا هي مؤثرات غربية، فكيف تجلت المؤثرات العربية عندها؟ ان موروثها النقدي العربي قد تجلى في الكتاب كله، وبخاصة أن ميزان النقد العروضي واللغوي شكلاً عندها ملمحين رئيسين من ملامح النقد، فهي ترفض «أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد أن قافية تضايقه أو ان تفعيلة تضغط عليه، وإنه لسخف عظيم أن يمنح الشاعر نفسه حرية لغوية لا يملكها الناثر.»[٢٧]

إضافة إلى ما سبق فإن نازك الملائكة تنظر نظرة تقليدية إلى اللغة بوصفها تراثاً تواضع القدماء عليه، يظهر هذا جلياً في مقالها: الناقد العربي والمسؤولية اللغوية. . وفيه تهاجم الشعراء المحدثين الذين يحاولون أن

يغيروا في قواعد اللغة كيفما اتفق، ولكن هجومها يأتي على الشكل التالي: «إن لزوم القاعدة النحوية صورة من إحساس الأمة بالنظام، ودليل احترامها لتاريخها، وثقتها بأنها أمة أصيلة، وما القواعد النحوية، بعد، إلا عصارة الألسنة العربية الفصيحة عبر مئات من السنين، فلن يكون في وسع الشاعر أن يلعب بها إطاعة لنزوة لغوية عابرة.»[٢٨] ثم إنها تستبعد أن يبدع الشاعر الموهوب أي شيء في غير الإطار اللغوي لعصره[٢٩] ولكنها لا تلبث أن تقع بما يشبه التناقض مع القول السابق عندما تقول: «فإذا خرق قاعدة -الأديب- أو أضاف لوناً إلى لفظه، أو صنع تعبيراً جديداً أحسسنا أنه أحسن صنعاً، وأمكن لنا أن نعد ما أبدع وخرق، قاعدة ذهبية»[٣٠] ولا ندري حقيقة كيف سيضع الشاعر تعبيراً جديداً وتتهمه مسبقاً أنه سيكون واحداً من اثنين: إما جاهل لا قدرة له على التمييز، وإما عارف مغرض يكيد للأمة العربية وقوميتها.[٣١]

كذلك رفضت نازك استعمال العامية،[٣٢] لأنها ساذجة، منفرة، تشخص العواطف البدائية، ولا تقوم على الترابط الذي تقوم عليه الفصحى. وكانت من أكثر اللائمين لجبران نتيجة استعماله كلمة «تحمم» بدل كلمة «استحم» والواقع أن رفضها للعامية مقبول ولكن ليس بهذا الشكل، ويجب ألا يكون الرفض قطعياً، لأن تضمين القصيدة ببعض الكلمات العامية يعطي، أحياناً، بعداً محبباً، ويشحنها بقوة إيحائية محببة، والأمثلة أكثر من تحصى، والأمر أولاً وأخيراً متروك للشاعر، فهو المسؤول عن قصيدته؛ صحيح أن اللغة الفصحى هي لغة الفكر المثقف، وفيها من الاتساع والتعقيد ما يجعلها ملائمة لكل الحالات الشعورية التي يمر بها الفرد، ولكن يجب أن يكون حكمنا مستلهماً من النص، وليس حكماً قبلياً متشنجاً. وفي العموم، إن الشاعرة ترتكز في نقدها اللغوي على مُثُل جمالية وفلسفية وقومية في آن؛ ففي ظاهرة إدخال «ال» على الفعل،[٣٣] تبدأ من الجمالية متسائلة عن المكسب الذي يحققه الشاعر من هذا الأمر، فالأسماء

مجردة من الزمن والحركة، ومثلها كذلك الصفات، أما الأفعال فإنها ترتبط بالزمن والحركة والعاطفة، فالفعل (أشرف ما في اللغة وإليه تسند الجمل والعبارات) ثم تنتقل إلى الناحية الفلسفية في التحليل لفهم البنية الحية في اللغة، فتورد المقطع التالي للشاعر نذير عظمة:

أقفاصه الترنُّ في الهياكل
الأروقة المعاول
الترنّ في الشوارع الغوائل
والأكهف المنازل
التودّ أن تحبس بي الحياة والتجددا. (٣٤)

وتتابع فيه الأفعال المقترنة بـ«ال» ثم تسجل ما ينطوي عليه التعبير من صلابة، وافتقاد الليونة والعذوبة وتظهر أن أمثال هذه الأمور (تزعج السمع وتصبح رتيبة) لتصل إلى القول أخيراً: «إن العبث باللغة والدعوة له إنما هو ناتج عن قوى متربصة، تنطوي على الشر وسوء النية، ويهمها أن تهدم العروبة على أي وجه يتاح» وفي القضية اللغوية ختمت كلامها بدعوة النقاد العرب إلى تحرير أنفسهم من أفكار النقاد الأوروبيين، والعودة إلى نصوص الشعر العربي الحديث وبخاصة أن «نشوء حركة الشعر الحر في عصر الترجمة عن الشعر الأوروبي، قد أساء إليها وجعل القراء غير العارفين لا يميزون بينه وبين النثر الذي يترجم به الشعر الأوروبي، وجاءت الإساءة الثانية من الدعوة إلى قصيدة النثر، كما يسمونها.»(٣٥) وقد حدد الدكتور مصطفى حسين فلسفتها اللغوية في الشعر بشكل دقيق، وأظهر أن هذه الفلسفة ترتكز على ما يلي: (٣٦)

١- إن الشاعر أوثق اتصالاً باللغة، لأن كلامه موزون مقفى، فذهن الشاعر مفتاح لأسرار اللغة.

٢- اللغة ليست أداة، بل منبع.

٣- احترام الشاعر للغة مطلب أساسي في تعامله مع الكلمة، وهذا

يقتضيه إحساساً مرهفاً باللغة، والتزاماً بأقيستها، لأن قوانين اللغة وأقيستها، هي سر جمالها.

٤- ينبغي ارتكاز الشعر على التعبير أولاً، ثم يأتي المضمون في المحل الثاني.

٥- ترفض نازك اللفظ العامي في الشعر، كما ترفض استعمال الألفاظ القاموسية الغريبة.

من خلال هذه الرؤية كلها، تبلور الشاعرة نازك الملائكة نظرتها في النقد، وتخرج بمزالق عامة يقع فيها النقاد، هي:

آ- يدخل النقاد هذا الميدان دون نظريات تقودهم، ولا مذاهب توجّههم.

ب- يعتني الناقد العربي بسير الفنانين متأثراً بالدراسات السيكولوجية، في حين يجب أن يبقى اهتمام الناقد منصباً على القصيدة...

جـ- عناية النقاد بأفكار القصيدة، واعتبارها أساساً لتقويمها، حيث إن لكل منا معتقده الخاص الذي يؤمن به.

د- «النقد التجزيئي» من أبرز مزالق النقد وأشدها تدميراً للأعمال الفنية، وتعني به ذلك النقد الذي يتناول القصيدة تناولاً تفصيلياً ويقف عند المظاهر الخارجية، بينما يعفي نفسه من معالجة القصيدة باعتبارها هيكلاً فنياً مكتملاً.

إضافة إلى ما سبق، هنالك سلبية الأحكام التقويمية التي تكتفي بتبرئة العمل من الأخطار، دون التدليل على مظاهر الجمال فيه وسلبية استخلاص النظريات من النص على شكل «تسلية نقدية». (٣٧)

هذه المزالق العامة والمألوفة. ليست جديدة أو غائبة عن ذهن النقاد في ذلك الوقت، وهي أحكام تعميمية قدمتها دون أن تتكئ فيها على دليل عملي، والواقع أن بعض النقاد يعتمدون على «المنهج التكاملي» فيدخلون إلى عالم القصيدة عبر أكثر من مدرسة نقدية، وهذا حق طبيعي لهم. أما قضية النقد التجزيئي، فنرى أنه شيء رئيس في العملية النقدية، ولا يمكن

لأي ناقد أن يصل إلى الهيكل الفني الكامل للقصيدة دون المرور بالجزئيات التي كونت مجمل النص الأدبي. وفي ضوء هذا، فالنقد التجزيئي خطوة أساسية لعملية النقد، وبواسطتها يصل الناقد إلى النظرة الكلية للقصيدة.

مفهوم القصيدة / الحداثية/ عند نازك الملائكة:

تتألف القصيدة عند نازك من:[٣٨]

١- الموضوع: وهو المادة الخام التي تقدمها القصيدة.

٢- الهيكل: وهو الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع.

٣- التفاصيل: وهي الأساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في أضلع الهيكل من صور وتشابيه واستعارات..

٤- الوزن: وهو الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل.

ولأن البندين الأخيرين معروفان، وكانت قد فصلت القول فيهما، فاننا سنقف عند البندين، الأول والثاني:

الموضوع: أتفه عناصر القصيدة عند نازك كما أشرنا سابقاً، و«هو أشبه بطينة في يد نحّات يستطيع أن يصنع منها ما يشاء»[٣٩]. والواقع أن هذا الكلام سليم إلى درجة كبيرة، فالموضوع الجيد لا يصنع قصيدة جيدة، وأهمية الموضوع تنبع من اختيار الشاعر له كموضوع لقصيدته، ولكن نازك وصلت إلى درجة المغالاة في «تهميش» الموضوع، وهذه المغالاة إنما كانت الأداة التي تواجه فيها نازك الدعوة إلى اجتماعية الأدب، أما عن طبيعة الجدل السرمدي القائم حول قضية الشكل والمضمون فلم تضف نازك جديداً. ومعروف الآن، أن الفصل بين الشكل والمضمون يجب ان يكون نظرياً تبسيطياً يدفع بالعملية النقدية إلى الأمام، أما من الناحية الفنية فالعلاقة بينهما متداخلة، وأصعب من أن تفصل.

الهيكل: الشاعرة استبدلت مصطلح الشكل بهذا المصطلح، وخلاصة القول أنها من أنصاره، والهيكل الجيد عندها يجب أن يمتلك أربع صفات، هي:[٤٠]

١- التماسك: أي أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة ومتناسقة.

٢- الصلابة: وتعني بها أن يكون هيكل القصيدة متميزاً عن التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي، والتمثيل الفكري.

٣- الكفاءة: وذلك بأن يحتوي الهيكل على كل ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن في داخلها تفاصيلها الضرورية جميعاً، دون أن يحتاج قارئها إلى معلومات خارجية تساعده على الفهم. وهذا يعني أن اللغة عندها عنصر أساسي في كفاءة الهيكل.

٤- التعادل: وهو حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل.

وتتابع الشاعرة التعريف بالهيكل، وتبين أنه ثلاثة أصناف هم: الهيكل المسطح، والهرمي، والذهني، وكل ما ذكرته وجهات نظر شخصية يمكن لأي ناقد أن يخالفها فيها.

إن مفهوم القصيدة عند نازك يصدر عن رؤية شخصية مغلقة، وهذه الرؤية يمكن الأخذ بها من قبل النقاد، ويمكن عدم الأخذ بها. وما المصطلحات التي تركتها لنا إلا جهد شخصي لم يثمر، إذ لم تكتب له الصيرورة. أما من حيث الشروط الأربعة التي هي عماد الهيكل الجيد فلنا نحوها أكثر من مأخذ، فليس لزاماً على الشاعر أن يأتينا بقصيدة (لا يحتاج قارئها إلى معلومات خارجية تساعده على الفهم)، وهذه القضية تحديداً نحب أن نقف عندها قليلاً، إذ إننا نرى أن «الكم» ليس مهماً في فهم النتاج الفكري، وليس على النص الجيد / فنياً/ أن يصل إلى كل الناس، فما المقصود بالقارئ؟ ومن أي نوع هو؟ وإذا كان قارئاً مثقفاً، فما مفهوم الثقافة؟ وحتى لو حددنا مفهوم الثقافة، فإن العديد من شرائح الشعب لن ترقى إلى مستوى القصيدة، وبالتالي فإن قضية إفهام القارئ ستظل معدومة. الأوّلى، من وجهة نظرنا، أن ندع الشاعر يعطينا إبداعه بتلقائية، وللنقد أن يأخذ مكانته ويضيف، والقارئ سيرقى بنفسه رويداً رويداً.

والكفاءة بمفهومها تقوقع الشاعر وقصيدته أيضاً، لأنها تجعل هذه القصيدة ذات إيحاء معجمي ثابت لا نرضاه للقصيدة الجديدة، التي تختلف عن القصيدة، بمفهومها القديم، من هذه النقطة بالذات، فللنص الشعري مستويات متعددة، والقارئ جزء لا يتجزأ من العملية الإبداعية، يشارك الشاعر انفعالاته، وبإسقاط انفعاله هو، تتفاعل الأحاسيس، فتغدو القصيدة عالماً رحباً، ورؤيا شمولية، وبهذا نكون قد حفظنا للشعر شعريته، وشكله الفني، وتقنياته الجمالية كلها.

إننا لسنا مع ما أرادته الشاعرة للشعر الحديث، فقد كانت محاولتها متعجلة في التقنين، وهي سلسلة جديدة من القيود تحاول فيها أن تزنّ الشعر الحديث، بل إنها قد ضيَّقت باب الشعر، فبعد أن كان يسير بستة عشر بحراً، أصبح يسير بثمانية، ولقد عاب كثير من النقاد على نازك تناقضها مع نفسها عندما حرمت على الشعراء المجيء بخمس تفعيلات، بينما كانت تأتي بهذا العدد في شعرها، ويستشهد الدكتور «كمال خير بك» بالشطر: (٤١)

«لم يزل يقتفي خطواتي فأين الهروب»

ففي هذا البيت خمس تفعيلات على وزن «فاعلن» والذي نراه أن الإدانة يجب ألا تكون من هذه النقطة الشكلية البسيطة، بل من حب نازك الكبير في أن تعود بالقصيدة العربية إلى أسر العبودية، ومن مغالاتها الكبيرة في تركيزها على الناحية العروضية، ولذلك نرى الشاعر يوسف الخال يقول عندما يتعرض لكتاب «قضايا الشعر..» «إننا نرفض رفضاً باتاً ما قررته المؤلفة بأن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم -الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي- لهي قصيدة ركيكة الموسيقى، مختلة الوزن، ولسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة... ولو لم تعرف العروض»(٤٢)

إن النتيجة التي نود إثباتها هنا بعد هذا العرض لكتابها «قضايا الشعر المعاصر» هي أن نازك الملائكة لم ترَ في الحداثة إلا تطويراً ضيقاً لما كان

سائداً، وهذا التطور يجب أن يكون في التفعيلات العروضية، ولا فضل لها -في رأينا- إلا فتح المجال واسعاً أمام الجدل الذي أثارته كتاباتها النقدية. ولا ننسى أن لهذا الجدل الفضل الأكبر في دفع حركة الشعر الحديث إلى الأمام، وما كان تطور هذه الحركة بهذا الشكل لولا تجاوزها لما أثبتته الشاعرة في كتابها، فكتابها -على حد تعبير الدكتور غالي شكري غدا قريباً من اللحن الجنائزي الذي يصوغ النهاية الأسيفة التي دعاها بالسلفية الجديدة. (٤٣)

مفهوم الحداثة عند بدر شاكر السياب:

يختلط فيه: «المتنبي» بـ«اليوت» و«ايديشيتول» بـ«آراغون». شيوعي وليبرالي وقومي وعربي وثوري وملحد ومؤمن.

رجل يجمع كل المتناقضات في شخصه وثقافته وانتماءاته. أحدث ثورة في الشعر العربي، وأنهى حياته في توجع أمام الموت بنبرة أنين لم يعرف الشعر العربي مثيلاً لها.. وحين اكتشف الرمز الأسطوري، مزج الأساطير، وحشا قصائده بها.

«الياس خوري»

يعد السياب واحداً من الذين أعطونا «نتفاً» نقدية من خلال بعض المقالات الصحفية التي نشرها في الدوريات المتفرقة. وكانت مقالاته تلك تحمل طابع المقالة الصحفية بما فيها من سطحية وسرعة.. والواقع أن عدم تسجيل «حكايته» مع الشعر في كتاب، كما فعل زملاؤه، فوّت علينا فرصة فهمه نقدياً بشكل دقيق، ولكن الخط البياني لرحلته النقدية عبر الصحف يبين أنه كان انطباعياً، تعميمياً، يعتمد على العلاقات الشخصية، بل والإقليمية أيضاً. وخلاصة القول إنّ السياب كان شاعراً كبيراً كما أثبتت الدراسات العديدة، ولكنه كناقد، كان فاشلاً. وللحقيقة، انه ما طلب في

يوم من الأيام أن يكون ناقداً. وهو على الرغم من ذلك، قد تمتع بعمق في الثقافة، وسعة في الاطلاع، وآراؤه لا تخلو من الدقة في كثير من الأحيان.

كان السياب يعرف أن الشعر الحديث لا يزال في طور التجربة، ولذلك قال: «لنكن متواضعين ونعترف بأننا ما نزال جميعاً في طور التجربة.. يحالفنا النجاح حيناً، ويصيبنا الفشل أحياناً كثيرة، ولابد للشاعر الذي قُدِّر له أن يكون شاعر هذا الجيل العربي، أن يولد ذات يوم مكبراً جهود الذين سبقوه، أو لعله ما زال يمسك القلم بيده حتى الآن.»(٤٤) والواقع أن ادراك هذه الحقيقة في ذلك الوقت شيء جيد، ويدل على عمق في الرؤية، وإدراك للظرف التاريخي.

إن مفهوم الحداثة عند الشاعر لم يستقر بشكل نهائي، ذلك أنه كان شخصية متذبذبة بشكل لافت للنظر، فبعد أن انفصلت عراه عن الشيوعيين هاجمهم وهاجم شعراءهم، لقد قال عن الشيوعية بعد أن انفصل عنها: «إن الشيوعية والشعر شيئان لا يمكن أن يجتمعا بأية حال من الأحوال.»(٤٥) وقال عن شعرائها: «لقد قرأت شعراً لكثيرين من الشعراء الشيوعيين، من ناظم حكمت وبابلونيرودا وآراغون وماوتسي تونغ والشاعر السوفياتي سيمونوف، فوجدته سخيفاً، بل إن الكثير منه لا يستحق حتى أن يسمى شعراً.»(٤٦)

إن هجوم السياب هنا ليس على أدب الحزب الشيوعي العراقي الذي انسحب من صفوفه، بل على أدب الشيوعية كله، ويظهر جلياً تجاهل الصفات الجيدة للشعراء الذين تحدث عنهم، والذين أثبتوا جدارتهم من خلال إنسانيتهم وفنيتهم. كذلك تظهر تعميميته التي تنفي كل جودة لمجرد التعصب. لقد أورد الدكتور إحسان عباس عدداً من أقواله النقدية التي تدل على ثقل التعميمية الموجودة عنده، كقوله عن ديوان نازك الملائكة «قرارة الموجة» إن «نازك الملائكة أكبر من ديوانها» أو قوله في الجواهري: إنه «قد أخذ مكانه إلى جانب شعرائنا العظام البادئين بطرفة بن العبد والمنتهين

بالمعري قبل الجواهري» ويؤكد هذا المهاترات التي قامت بينه وبين الشاعر عبد الوهاب البياتي، إضافة إلى بعض التصريحات التي تتبطن بالغرور كقوله: «لقد ثبت لي أن الشعر العراقي الحر متقدم على جميع ما هو موجود في البلاد العربية من حيث الكمية والجودة» أو قوله في أحمد شوقي: «إن شوقي يبدو قزماً إلى جانب الجواهري العظيم»(٤٧) ونحن هنا لسنا بصدد الدفاع عن شوقي أو المقارنة بينه وبين الجواهري المتأخر عنه زمنياً، ولكن السطحية والتعميم واضحان في قوله.

ترجم السياب إلى العربية عدداً من الأعمال التي كانت في كثير من الأحيان تمثل وجهة نظره، أو تؤثر فيه. ولعل أهم الأعمال التي شارك في ترجمتها كتاب «ثلاثة قرون من الأدب»(٤٨) وكان السياب قد ساهم فيه بترجمة عن توماس جفرسون وعن الحركة الرومانسية وعن ناثانيل هوثورن، وهناك بحث ساعد فيه الدكتور عبد الواحد لؤلؤة بعنوان «فنان الجمال».

من الأمور التي أثرت في السياب فترجمها في حياته العملية إلى شعر، بعد أن ترجمها في هذا الكتاب: «اصبح الشعور في الأدب -كما في الحياة، انطوائياً إلى حد كبير.»(٤٩) وفي ترجمته عن الرومانتية يتمثل قول إمرسن: «يجب أن يكون البيت الموزون حياً لا يمكن فصله عن مضمونه، القصيدة الفائقة لا يمكن تحليلها، فأنت لا تستطيع أن تفصل بين الكلمات وبين الأفكار، ولكن في القصيدة الدنيا تنفصل هذه عن تلك... ففي القصيدة المثالية هناك دائماً كلمة مناسبة وكل كلمة سواها خاطئة..»(٥٠) كذلك نلاحظ أن السياب قد تشرّب كثيراً من الآراء النقدية لـ«استيفان سبنسر»، لاحظ هذا ناجي علوش الذي قدم لديوانه، وذلك حين مال إلى الواقعية الجديدة التي كانت بالنسبة إليه غربة ووحشة وحلماً ويأساً. هذه الواقعية تحدث عنها سبنسر في محاضرته «الواقعية الجديدة والفن» وتتلخص في أن الفنان الحديث «أصبح انطباعياً وسريالياً وتكعيبياً ورمزياً في محاولته

الهادفة إلى إيجاد انسجام بين ذاته وذات المجتمع، ولكنه أبى لنفسه أن يكون من زمرة الطبيعيين الذين ينقلون الواقع نقلاً فوتوغرافياً.»[٥١] وتأثر أخيراً بالشاعر ت. س. اليوت وكان يردد عباراته في أكثر من مناسبة، هاهو ذا يقول: «إن الشاعر العظيم يزعج قارئه أكثر مما يبهجه.. إن قراءة قصيدة عظيمة نوع من أنواع الميلاد، ولن نولد إلا من خلال الألم، إنه ميلاد الروح.»[٥٢]

الالتزام وبدر شاكر السياب: كانت هذه القضية هامة عند السياب، مما حداه للكلام عليها في أكثر من مناسبة، ولا عجب إذن أن تكون مشاركته في مؤتمر روما المنعقد في تشرين الأول/ ١٩٦١/ عنوان: «الالتزام واللاالتزام في الأدب العربي الحديث». وكانت محاضرة السياب ذات شقين: الأول كلمة تاريخية مدرسية موجزة عن الالتزام في الأدب العربي القديم. والثاني الالتزام في الأدب الحديث، وصلته بالشيوعية، وقد لفت الدكتور إحسان عباس النظر إلى اللامبالاة التي انتهجها الشاعر عندما قال: «تردد بدر بين القضية العامة والأمثلة الساخرة الفردية التي لا تدل إلا على محاولة إدراج السخرية في غير موضعها.»[٥٣]

ينقسم الالتزام عند السياب إلى ثلاثة أقسام، وهي:

١- الالتزام كما يفهمه الشيوعيون.

٢- الالتزام القومي والحزبي، وهو مثل الأول ولا يختلف عنه إلا في بعض العبارات التي تردد من قبل الفريقين، تبعاً لاختلاف الشعارات.

٣- الالتزام الحق. وهو مذهب الشعراء الذين لجؤوا إلى الرموز يعبرون بواسطتها عن تذمرهم من أوضاع البلاد التي ينتمون إليها، سواء من الناحية السياسية أو الاجتماعية. وهم عنده الشعراء التموزيون، وهو طبعاً واحد منهم، يقول في هؤلاء: «وتعرضت هذه الفئة من الشعراء الملتزمين التزاماً حقاً إلى هجوم اليمين واليسار على السواء. فهي في نظر اليسار فئة تخدم مصالح البرجوازية والامبريالية ولا تفكر بالجماهير. وهي في نظر

اليمين المتطرف فئة تحاول تحطيم الشعر العربي بالخروج على أوزانه وطرائق نظمه المتوارثة، مدفوعة إلى ذلك بدوافع شتى أعظمها ما يغدقه عليها الاستعمار من مال.»[٥٤] ونراه يلقي باللوم كله على الشيوعيين الذين شوّهوا قضية الالتزام في الأدب بشكل فيه الكثير من الانفعال، وكأنه يريد أن ينسف نسفاً كل رابطة تربطه بهم.

والملاحظ أن الشاعر يخلط بين الأدب الواقعي والأدب الملتزم، ويرى أن الأدب الواقعي في كثير من الأحيان «خلو من الفن، أو بعيد عن المعنى الصحيح للواقعية والالتزام»[٥٥] وخلاصة فهمه للأدب الملتزم يلخصه في جوابه على سؤال «هل هناك أدب تقدمي؟ فيقول: «ما دمنا نؤمن بأن الحياة في كل مجال من مجالاتها ما تزال منذ البدء في تطور وتقدم إلى الأمام، فإن من البديهي بعد ذلك أن يكون في كل زمان أدب تقدمي أو سمِّه ما شئت من الأسماء ما دامت التسمية تحمل هذا المفهوم، والأدب التقدمي هو الأدب الذي يعبر عن أفكار القوى النامية في مجتمع ما.»[٥٦] ولا ندري لماذا لم يرض أستاذنا الدكتور إحسان عباس بهذا الكلام (التنظيري) ويرى أنه يفقد قيمته عند الأمثلة، لأنه يمكن أن نطلق على أدب الصعاليك وغزل عمر بن أبي ربيعة والشعر العباسي وفقاً لكلام السياب «تسمية الشعر التقدمي». والواقع أن الدكتور عباس نفسه يشير إلى تتمة قول السياب، وهي «أما خصائص هذا الأدب فهي التفاؤل والثقة في المستقبل والإيمان بالإنسان واحترامه كفرد وكمجموع، وتفهّم حقيقة الروابط التي تربط بين الأفراد»[٥٧] إننا نرى أن ما ذكره السياب ليس فيه تناقض، ولابدّ أن يوجد أدب تقدمي على الشكل الذي رآه السياب في كل زمان ومكان.

السياب والقصيدة الحديثة: لم يصرح السياب أن الشعر الحديث نتج بسبب حاجة المجتمع له، ونتيجة الظروف التي أحاطت بالأدب بشكل عام، ولكنه كان يلمح إلى هذا المعنى من قريب أو بعيد، فهو يدرك أن خطابية القصيدة الكلاسيكية لم تعد تحتمل، وبالتالي فهي سبب رئيس من

أسباب نشوء الشعر الحر، يقول: «لعل استفحال خطر الشعر المنبري كان من جملة العوامل التي أدت إلى ميلاد حركة الشعر الحر واشتدادها.»(٥٨) والشيء الجيد والمهم عند السياب، كما أشرنا سابقاً، إدراكه أن هذا الشعر في طور التجريب، وكان على عكس الشاعرة نازك الملائكة متفائلاً بهذه الحركة التي ستغدو منتشرة في كل مكان، هذا ما صرحه لـ«شعر» عندما قال: «مازلنا في بداية الطريق، مازلنا نحاول ونجرب، وقد ننجح في هذه المحاولة، وقد لا ننجح، ولكننا واثقون من شيء واحد، إننا سنمهد الطريق لجيل جديد من الشعراء، سيجعل الشعر العربي مقروءاً في العالم كله.»(٥٩)

السياب والحداثة: عندما قدم جبرا ابراهيم جبرا لكتابه المترجم «تموز» أشار في المقدمة إلى أن السياب قد طلب منه الكتاب ليقرأه.(٦٠) ومن مقارنتنا للقصائد التي قالها السياب قبل عام ١٩٥٤، وهو التاريخ الذي ترجم فيه الكتاب، والقصائد التي قالها بعد هذا العام، نجد أن ثمة تحولاً كبيراً طرأ على الشاعر، ويبدو أن الشاعر قد قرأ كل ما وقع تحت يده من أساطير، وبعد عملية القراءة هذه، أخذ يجعلها مادة خاماً في قصائده، والواقع أن استعمال السياب للأسطورة يعكس فهمه للحداثة، وكان يلتمس العذر لهذا الاستعمال لأننا -حسب رأيه «نعيش في عام قاتم، كأنه الكابوس المرعب، وإذا كان الشعر انعكاساً من الحياة، فلابد أن يكون قاتماً مرعباً، لأنه يكشف للروح أذرع الاخطبوط الهائل، من الخطايا السبع التي يطبق عليها ويوشك أن يخنقها، ولكن ما دامت الحياة مستمرة، فإن الأمل في الخلاص باق مع الحياة، إن الأمل في أن تستيقظ الروح، وهذا ما يحاوله الشعر الحديث»(٦١) ولأن العالم كذلك فإن الخلاص يكمن في استعمال الأسطورة التي تشكل مظهراً من مظاهر الشعر الحديث، فلم تكن الحاجة إلى الرمز والأسطورة أمسّ مما هي عليه اليوم، فالقيم التي تسود عالمنا قيم غير شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح. إذن التعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعراً، وهنا ليس أمام الشاعر إلا أن يعود إلى الأساطير، والخرافات

التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزاً، وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد. كما انه راح من جهة أخرى، يخلق أساطير جديدة.

هنا نود الإشارة إلى قضية استعمال الاساطير في الشعر العربي الحديث، فالدكتور «عبد الحميد جيدة» يقول: «استطاع الشعراء أن يفيدوا من الأساطير القديمة للشعوب التي سكنت الشرق، ولقد مر بنا أن هذه الأساطير الشرقية أتت شعراءنا عن طريق شعراء الغرب، وبخاصة من قصيدة الأرض الخراب لاليوت.»(٦٢) أما محمد جمال باروت فإنه يبين أن نشوء هذه الظاهرة لم تكن «وليدة ترجمة جبرا لـ«أدونيس، أو تموز» من موسوعة الغصن الذهبي، أو وليدة تقليد «إليوت»، إذ إن قصيدة البعث والرماد مثلاً تندرج تحت تأثيرات سعادة (ثم يتابع قائلاً) من هنا يبدو خلل أطروحات النقد العربي التي ترجع ارتقاء هذه الكتابة الشعرية إلى مصدر المثاقفة.»(٦٣)

والذي نحب أن نقوله هو ان هذا الكلام، وما شابهه مجرد «تخمينات» لا ضرورة لها، فلماذا الإصرار على مؤثر واحد، إن هذه التأثيرات جميعها، سواء منها الغربية عن طريق ترجمة «تموز» أو «الأرض الخراب»، أو العربية عن طريق نشر فكر سعادة أتت في وقت واحد، ومن لم يطلع على فكر سعادة من الشعراء اطلع على ترجمة «تموز» أو «الأرض الخراب»، والعملية كلها -بالتأكيد- عملية ملاقحة ثقافية أدت إلى نشوء الأسطورة بهذا الشكل. ان تأثير فكر سعادة، في رأينا، هو مصدر من مصادر المثاقفة أيضاً، ولا نجد جدوى في حصرها بالمصادر الغربية.

إن الشاعر بدر شاكر السياب كان يطمح ان يتطور بفن الأسطورة، وذلك بأن يخلق أساطيره الخاصة به، وتأثره -في هذا المجال- كان كبيراً جداً بالشاعر ت. س. اليوت، ولكن استعماله للأسطورة كان متعثراً في البداية، فقد كان يذيّل أسفل قصيدته بشرح مفصل عنها، إضافة إلى أنها كانت

مباشرة، وهنا يصدق قول إلياس خوري المتقدم، فقد كان يتعمد حشوها في شعره، ولكن الريادة تشفع له بهذا، فهو أول من ادخل الأسطورة إلى شعره من الشعراء العرب المحدثين.

نصل في الختام إلى أن السياب فهم الحداثة لجوءاً إلى الأسطورة في المقام الأول، ومن ثم تأتي بقية التنويعات الشكلية التي بدت واضحة في شعره، ولعل ظاهرة الألم والموت التي رآها انعكاساً صادقاً عن الحياة، هي من أهم المقومات التي ترفد الحداثة الشعرية عنده.

إن السياب لم يقدم إضافات مهمة على الصعيد النقدي، ولكنه فتح الباب واسعاً أمام النقاد، ويبقى عنصر التفاؤل والثقة بالحركة الشعرية الجديدة، وهاهي ذي نبوءته تصدق، وتتابع هذه الحركة شق طريقها إلى الأمام باضطراد وثبات.

مفهوم الحداثة عند الشاعر عبد الوهاب البياتي :

أعجب هذا الشاعر في مطلع حياته، بمفردة هي «الثورة». لدرجة اننا نلحظ تبلور حياته كلها في تلك الكلمة. والكتاب الذي يلخص آراء البياتي النقدية هو «تجربتي الشعرية»[٦٤] وهو أشبه بسيرة ذاتية تتضمن آراءه الخاصة في مختلف جوانب الحياة، وبخاصة الأدبية منها. إننا سننطلق من هذا الكتاب، نتعرف إلى مواقفه من الأدب والثورة الأدبية والاجتماعية، فآراوءه تلك تمثل قناعاته في يوم من الايام.

كان الشاعر يقدم لكل مقطع من كتابه، عدداً من الآراء لبعض الشعراء والنقاد والمناضلين التقدميين في العالم أمثال «تشيخوف، كاسترو، ماياكوفسكي، طاغور، ناظم حكمت. . .» وغيرهم كثير. وكانت هذه الآراء تدعم بشكل مباشر ما يريد ان يقوله هو، وكان يرى أن الأزمة الحقيقية تكمن في وجود الشاعر أو عدمه أكثر منها في الأزمة القائمة في الشكل الشعري.[٦٥] وهذا القول انعكاس مباشر للغثاثات التي كانت تظهر في تلك الفترة، وكانت قبله الشاعرة نازك الملائكة قد أشارت إلى هذه القضية

بالذات. أما التجديد عنده فهو يتمثل في البحث عن ملامح الإنسان المشتركة في كل زمان، مضافاً إليها تجربة الإنسان الحديث، كما يجب ألا يكون مقتصراً على العروض فقط، وإنما هو **ثورة في التعبير** أيضاً، ويرى أن الشاعر العربي الحديث -ولأول مرة- قد فصل القصيدة عن نفسه، أي ان القصيدة العربية لم تعد قصيدة ذاتية.[٦٦] والمشكلة التي يوقعنا بها الشاعر في هذا الكلام النظري السليم هي التعميمية، وللحقيقة، فهذه مشكلة غالبية الشعراء المحدثين في تلك الفترة، لأن الملامح المشتركة التي يطالب بها الشاعر نسبية، وإضافة إلى نسبيتها فإنها فضفاضة، والثورة في التعبير غير محددة، والذي لا نجرؤ ان نقوله -خلافاً للشاعر- ان الشاعر العربي قد فصل القصيدة عن نفسه، وربما كان على الشاعر أن يغير العبارة، ويقول ان الموضوعات التي أصبح الشاعر الحديث يطرقها أصبحت تختلف عن الموضوعات السابقة، وفي كل الأحوال، القصيدة -من وجهة نظرنا- لا تنفصل عن الشاعر سواء أكانت هذه القصيدة غنائية، أم ذهنية، اجتماعية عامة، بالمعنى الذي قصد إليه الشاعر.

أخذت الواقعية الاشتراكية -كمدرسة للحياة والأدب- الحيز الأهم من حياة الشاعر الأولى، وما هذا إلا تحصيل حاصل للخط الشيوعي الذي اختطه الشاعر وهو يعلل هذا الانتماء بشكل غير مباشر، بقوله: «في اللحظة التي يكتشف فيها الإنسان تناقضه مع العالم الخارجي يبدأ في التمرد عليه..»[٦٧] والتمرد عنده «لا يكون منطقياً ولا إنسانياً إن لم تكمله **الثورة**»[٦٨] ولذلك نراه في غير موضع يكبر على الشعراء الذين كان يقدِّم بأقوالهم من أمثال ناظم حكمت، وطاغور، ويتحدث عنهم بكثير من الإعجاب لأن في أشعارهم نوعاً من الالتزام الحي والواعي الذي ينبع من داخل النفس، ولأن في أشعارهم كل خصائص بلادهم وقسماتها التي تصل إلى التصور الإنساني الكامل. والواقع أن في رؤية الشاعر وضوحاً كبيراً، لأنه يعي أن الانطلاق السليم «للعالمية» يجب أن يبدأ من «المحلية»، فعلى

الأديب ألا يترفع عن مشكلات بيئته بغية الوصول إلى الآخرين، لأنه لن يصل في هذه الحال إليهم، ولا إلى أبناء بيئته الذين هم أولى الناس بما يبدع، وعلى الفنان الثوري أن يجسد إرادة الكائنات المكبوتة والمضطهدة وأن يكون امتداداً لها على مدى التاريخ، عبر لحظات التجدد إلى ذات أكثر اكتمالاً.[٦٩]

من خلال عرضنا لأهم آراء البياتي رأينا أنه قد ردد المبادئ النظرية الأساسية للواقعية الاشتراكية، وكان همه الأول والأخير، الإنسان، ليس كما هو كائن، بل كما يجب أن يكون، كما ترسمه أحلامنا، ولذلك كان لا يفتأ ينادي بالثورة ضد الواقع القديم بغية تقويضه لا رفضه فقط. وبالتالي، بناء عالم جديد، أما عن الكيفية التي نقوض بها الواقع القديم، فلا شك انها عند البياتي الثورة، والفن هو السلاح الملائم دائماً للتمهيد للثورة الحقيقية، ولذلك ارتبط عنده بمفهوم الثورة، بل إن الكتابة عنده هي اغتصاب العالم باللغة، ولهذا يرى أن «الفنان والثوري يعيشان في الإبداع التاريخي، ولذا فانهما ضد التجربة والهلوسة الصوفية، والمثالية المبتذلة.»[٧٠] وهذا الكلام الذي يشكل وجهة نظر شخصية، لسنا معه بالشكل الكامل، فالشعر الحديث إلى الآن هو في طور التجربة، ولا يمكن على الإطلاق وضع صيغة محددة وثابتة للقصيدة، أما أن يسلخ الشاعر ما أسماه بالهلوسة أو الصوفية فالأمر، فيما نرى، ليس بهذه البساطة، ولعله يريد أن يلغي من الوجود المدرسة السريالية التي أثبتت وجودها على الرغم مما قد يقال عنها، إضافة إلى أن الهلوسة، أو بعض حالاتها -ان توخينا الدقة- تنتج عن اللاشعور، وللاشعور أهمية كبرى في حالات كثيرة، ولاعتبارات عدة، أهمها أنه يشكل حوالي نصف الحياة التي نعيش، وهو وعاء مخزوني للتجارب التي نمر بها، وفي الواقع أننا لم نرَ ناقداً أهمل هذا الجانب، ولعل أهم عالمين نفسيين، وهما «فرويد ويونغ» قد اختلفا في شيء طريف، فعند فرويد ينشأ اللاشعور من الشعور أما عند يونغ فإن الشعور هو الذي ينشأ من

اللاشعور. (٧١) والمهم أن كليهما يرى علاقة تواشج كاملة بينهما. وفي العموم، إن هذه النظرة للشاعر يشفع لها الاتجاه السياسي الذي نهجه الشاعر في بداية حياته، ومعروف للجميع ان هذا الاتجاه قد فرض في بداياته بعض القيود على الأدب، وكانت هذه القيود تنعكس على حساب التقنيات الفنية أحياناً، وذلك ليكون الأدب أداة فعالة في جذب الناس، وهذا ما جعل البياتي يقول: «أنا أخالف سارتر الذي شبه الشاعر بمشعل الحرائق في هشيم اللغة، وأخرجه من فئة الملتزمين، فالشاعر -غارق حتى أذنيه- في بلبال هذا العالم، وفي بلبال الثورة والإنسان.»(٧٢) والتجديد الشعري عنده في استعمال أقنعة تتجسد في التاريخ والرمز والأسطورة. (٧٣) وهذا ليس بجديد لأن أكثر الشعراء استعملوا هذه المفاتيح في شعرهم وزادوا عليها الكثير من التضمينات الدينية وغير الدينية.

من الناحية اللغوية يحاول البياتي أن يتنوع على بقية الشعراء ليعطي لها بعداً «بياتياً» حين يقول: «إن بعض الكلمات لتكتسب في عيني أحياناً صفات الكائن الحي، فلا تكون مجرد كلمات مفردة، إذ تضغط وتثوي فيها عوالم كثيرة، ورؤى وذكريات، حتى تصبح أشبه بالقمقم الذي حبس فيه العفريت أو الجني الذي هو الحياة، وتظل مثل هذه المفردات تطاردني، وتفرض علي وجودها وكأنها جزء من ذاتي.»(٧٤)

آخر القضايا التي تكلم فيها الشاعر هي قضية الأسطورة، ومدى ارتباطها بالرمز.. فالقصيدة عنده انصهار داخلي، ونزيف. نسغ حي حلت فيه روح الزمن الإنساني، ذلك أننا أصبحنا أمام وحدة الزمن التي تشمل الماضي والحاضر والمستقبل. أو بمعنى آخر: إن روح العالم الكلية قد تقمصتها. وهو يقر أن استعمال الأسطورة يعد من مكتسبات الشعر الحديث، ولكنه لا يميل إلى الأساطير الاغريقية. (٧٥) ربما كان ذلك لأنها لا تعكس عالمه، وهذه لفتة مهمة من الشاعر، فهو يرى أنه «عند اختيار الأسطورة يجب أن تكون هنالك علاقة بين الرمز والرمز الجماعي..

(ولذلك فالأسطورة) ليست غاية في ذاتها وإنما هي وسيلة للتعبير عما هو أعمق من الأسطورة.»[٧٦]

هذا هو البياتي عندما كان متلزماً بما يقول، لا شك أن اطلاعاته الثقافية كانت أقل من سابقيه، نازك وبدر، لأنه كان أحادي الثقافة، إذا جازت لنا هذه التسمية، فثقافته كانت تواكب انتماءه السياسي الشيوعي، لذا بدا لنا تنظيره أقل عمقاً من نظيريه، ولكننا مع تأكيده على أن يكون الفنان ثورياً في كل شيء لأن الثورية تعطي الفن خصوصة تميزه، ويبقى بها، كما أشرنا «تجسيداً لإرادة الكائنات المتناهية المكبوتة المضطهدة، وامتدادا لها على مدى التاريخ، عبر لحظات التجدد إلى ذات أكثر اكتمالاً». **الثورة في كل شيء** هي الحداثة عند البياتي.

كان هذا أهم ما تلقطناه من أحاديث «نقدية» لشعراء الريادة، وكما رأينا، فالنقد عندهم اتخذ شكله البدائي الذي يعتمد بشكل مباشر على الذوق والعاطفة، وجدير بنا أن نذكر أن النقد في ذلك الوقت لم يكن قد تبلور بالشكل الذي هو عليه الآن، ويكفي أن تكون الآراء بمثابة الوقود الذي جعل هؤلاء الشعراء يخطون بالشعر العربي خطوات لم نصل لولاها إلى ما نحن عليه اليوم، ولا يعني هذا أن الشعر في الوقت الحاضر قد بلغ الدرجة المرادة، بل إنه اليوم في أحرج أوقاته، وحسبنا أن كل قصيدة، ومهما كان مستواها الفني، لابد أن ترسي معها دعائم وتقوض أخرى، حتى نصل إلى الشكل الأمثل، والمسألة أولاً وأخيراً، هي مسألة وقت.

ان اختلاف مفهوم الحداثة بين الشعراء لدليل واضح على أن الحداثة حداثات، فكل شاعر فهمها من خلال تكوينه الفكري، واستعداده النفسي الخاص به، ولا عيب في هذا طالما أنهم جميعاً يعملون لتطوير الأدب بما يتناسب مع وقتنا الحاضر، فالحداثة بعد كل شيء إنما هي مواكبة اللحظة الراهنة.

حواشي الدراسة ومصادرها :

١- حداثة السؤال، محمد بنيس، ط١- بيروت : دار التنوير، ١٩٨٥، ص١٣١ .
٢- هي على التوالي : قضايا الشعر المعاصر، وقد صدرت الطبعة الأولى منه عام ١٩٦٢، وتلتها خمس طبعات كان آخرها عام ١٩٨١ عن دار العلم للملايين، وهي المعتمدة في الدراسة .
محاضرات في شعر علي محمود طه، ط١- القاهرة : معهد الدراسات العربية العالمية . مع العلم أن الطبعة الثانية لهذا الكتاب كانت بعنوان «الصومعة والشرفة الحمراء»، عن دار العلم للملايين/ ١٩٧٩ .
التجزيئية في المجتمع العربي، بيروت : دار العلم للملايين، ١٩٧٤ .
٣- انظر : قضايا الشعر المعاصر، ص٥٦-٦٣ .
٤- الأعمال الكاملة، ط٢- بيروت : دار العودة، ١٩٧٩، ص١٧ .
٥- تفعيلات هذا البحر هي : مستفعلن/ فاعلن/ فعولن .
٦- نازك الملائكة / كتاب تذكاري/ ، مجموعة من أساتذة الجامعات، الكويت : شركة الربيعان للنشر والتوزيع، ١٩٨٥، ص١٩ .
٧- قضايا الشعر المعاصر، ص٦٩ .
٨- المصدر نفسه، ص٩٢ .
٩- المصدر نفسه، ص٣ .
١٠- انظر : المصدر نفسه، ص٤٨ .
١١- ديوان شجرة القمر، نازك الملائكة، ط١- بيروت : دار العلم للملايين، ١٩٦٨، ص١٦ .
١٢- حداثة السؤال، ص١٤٩ .
١٣- قضايا الشعر المعاصر، ص٤٨-٤٩ .
١٤- انظر ديوان شجرة القمر، ص١٦-١٧ .
١٥- انظر : قضايا الشعر المعاصر، ص٤١-٤٤ .
١٦- انظر : قضايا الشعر المعاصر، ص٧ .
١٧- المصدر نفسه، انظر على التوالي ص١٠٠، ١٠٩، ١١٢، ١٢٣، ١٣٢ .
١٨- المصدر نفسه، ص١٢٧ .
١٩- المصدر نفسه، ص٢٣ .
٢٠- المصدر نفسه، ص١٣٤ .
٢١- انظر : «نازك الملائكة» بحث الدكتور إبراهيم محمد، ص٧٨٨، وما بعدها .
٢٢- انظر : قضايا الشعر المعاصر، ص٣٠٤-٣١٥ .
٢٣- المصدر نفسه، ص٢٩٥ .
٢٤- المصدر نفسه، ص٢٩٨ .

٢٥- المصدر نفسه، ص٣٠٠.
٢٦- انظر: المصدر نفسه، ص٢٣٤.
٢٧- المصدر نفسه، ص٣٣٢.
٢٨- المصدر نفسه، ص٣٢٩.
٢٩- انظر: قضايا الشعر المعاصر، ص٣٣٢.
٣٠- انظر: الأعمال الكاملة، ج٢، ص١٠.
٣١- تطرقت إلى هذه الفكرة في غير موضع. انظر على سبيل المثال: قضايا الشعر المعاصر، ص٣٢٧.
٣٢- توسعت في هذه القضية في مقالها: **الشاعر واللغة**، وقد نشرته في مجلة الآداب/ ع١٠، عام ١٩٧١.
٣٣- انظر قضايا الشعر المعاصر، ص٣٢٧- ٣٣٢.
٣٤- القصيدة نشرت في مجلة «شعر» ع٣، ١٩٥٧.
٣٥- قضايا الشعر المعاصر، ص١٥٨.
٣٦- انظر: «نازك الملائكة» ص٨٧٦- ٨٧٧.
٣٧- درست بعض المشكلات الفرعية مثل: الوتد المجموع، التدوير... انظر: قضايا الشعر المعاصر، ص٩٧- ١٢٣.
٣٨- المصدر نفسه، ص٢٣٤.
٣٩- المصدر نفسه، ص٢٣٤.
٤٠- انظر: المصدر نفسه، ص٢٣٦- ٢٣٨.
٤١- انظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك، ط١- بيروت: المشرق للطباعة، ١٩٨٢، ص٢٧٤- ٢٧٥. والشطر الذي استشهد به من قصيدة الافعوان، انظر: الديوان، ج٢، ص٧٧.
٤٢- انظر: «شعر»، ع٢٣، خريف ١٩٦٢، ص١٤٤.
٤٣- انظر: شعرنا الحديث إلى أين، غالي شكري، ط١- القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨، ص٥٣.
٤٤- «الآداب» حزيران ١٩٥٤، ص٦٩.
٤٥- «الحرية» ع١٤٦٩.
٤٦- انظر: «الحرية» ع١٩٥٤.
٤٧- انظر: «بدر شاكر السياب»، إحسان عباس، ط٤- بيروت: دار الثقافة، ص٢٨٧- ٢٨٨. مع ملاحظة أنني لم أستطع العثور على هذين الهامشين في أعمال السياب التي توافرت بين يدي، وللأسف فإن الدكتور إحسان عباس لم يشر من أين استقاهما.
٤٨- طبع بإشراف جبرا ابراهيم جبرا في ثلاثة أجزاء ضمن منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٧.

٤٩- ثلاثة قرون من الأدب، ج١، ص١٣٠.
٥٠- المصدر نفسه، ص١٤٨.
٥١- الأعمال الكاملة لبدر شاكر السياب، مقدمة ناجي علوش، ج١، ص(ف ف).
٥٢- انظر «شعر» ع٣، ص١١٢.
٥٣- «بدر شاكر السياب»، ص٣٤٣.
٥٤- أعمال مؤتمر روما، ص٢٥٠.
٥٥- الآداب، عدد اكتوبر/ت١/ ١٩٥٦، ص٢٢.
٥٦- الآداب، عدد أيلول ١٩٥٤، ص٧٣.
٥٧- «بدر شاكر السياب»، ص٢٢٩- ٢٣٠.
٥٨- أعمال مؤتمر روما، ص٢٤٨.
٥٩- «شعر»، ع٣، ص١١٣.
٦٠- «أدونيس أو تموز» جيمس فرايزر، ط٣- بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢.
٦١- «شعر» ع٣، ١١٢.
٦٢- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الحميد جيدة، ط١- بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨٠، ص٢٣٣.
٦٣- «فكر» ع٦٤، ص٩٥.

٦٤- الأعمال الشعرية الكاملة، ط٣- بيروت: دار العودة، ١٩٧٩، ص١- ١٣٨. وتجدر الإشارة إلى أن غالبية الآراء التي نشرها الشاعر متفرقة في الدوريات المختلفة، قد ضمنها -بشكل ما- في كتابه هذا.
٦٥- انظر: تجربتي الشعرية، ص٤١.
٦٦- انظر: «المجلة» ع١٤٤، ص٨٨- ٨٩.
٦٧- تجربتي الشعرية، ص١٢.
٦٨- المصدر نفسه، ص٢٤.
٦٩- انظر: المصدر نفسه، ص٤٧.
٧٠- المصدر نفسه، ص٤٨.
٧١- انظر: علم النفس التحليلي، ك-غ- يونغ، ترجمة نهاد خياطة، ط١- اللاذقية: دار الحوار، ١٩٨٥، المقدمة ص٧.
٧٢- تجربتي الشعرية، ص٤١.
٧٣- انظر: المصدر نفسه، ص٣٧.
٧٤- المصدر نفسه، ص٢٥.
٧٥- «المجلة ع١٤٤، ص٨٩.
٧٦- المصدر نفسه، ص٨٩.

قضايا لسانية
إشكاليات التداخل

د. مازن الوعر

١ . اللسانيات والمنهج البديل في نقد الأدب

هناك ثلاث قضاياتطرحها هذه الاشكالية، الأولى تتعلق باللسانيات عموما و اللسانيات العربية خصوصا، والثانية بالنظرية و المنهج و الفرضية و المصطلح و الثالثة بالعلاقة بين اللسانيات و النقد الأدبي.

د. مازن الوعر: باحث من سورية، استاذ اللسانيات في جامعتي دمشق والبحرين، من أعماله: «نحو نظرية لسانية عربية حديثة»، «قضايا أساسية في علم اللسانيات».

أ. اللسانيات: ماهيتها، موقعها في الوطن العربي، مدى استفادة النقد الأدبي منها:

اللسانيات علم قائم برأسه ومستقل عن بقية العلوم الأخرى، أي أن هذا العلم له حده، وموضوعه، وغايته.

حد اللسانيات هو الدرس العلمي للغات البشرية من خلال الألسنة الخاصة بكل قوم من الأقوام. وعندما نقول «الدرس العلمي» فإن ذلك يعني وجوب استخدام الأدوات الموجودة في العلوم التطبيقية الصارمة كالفيزياء والرياضيات والبيولوجيا والهندسة الالكترونية، والمعلوميات والمخابر وذلك لدارسة أصوات اللغة الفيزيولوجية والفيزيائية والسمعية الدماغية، ثم لدراسة تراكيب اللغة وقواعدها وضوابطها وتوليدها للكلمة والعبارة والجملة والنص.

أما الموضوع الذي تدرسه اللسانيات فهو اللغة بوجوهها الصوتية والتركيبية والدلالية والاجتماعية والنفسية والبيولوجية والانثروبولوجية والرياضية والحاسوبية ـ المعلوماتية والأدبية النقدية.

وأخيرا فإن الغاية التي تسعى اليها اللسانيات هي معرفة «المعرفة اللغوية» التي تشكل مع معارف أخرى مايسميه تشومسكي «العقل» أو اكتشاف «سر صناعة الكلام...» ومعرفة تمام آلته» كما يسميها الجاحظ. فإذا كانت اللسانيات كذلك فأين موقعها في الوطن العربي؟ ومامدى استفادة النقد الأدبي منها؟

منذ البداية أحب أن أقول ليس هناك لسانيات نظرية وتطبيقية في الوطن العربي، هناك اهتمامات لسانية مبعثرة، وترجمات لسانية شخصية، ومداخل بسيطة جدا لهذا العلم تقف على هامشه تماما. الاهتمامات اللسانية أتتْ من أناس غير مختصين باللسانيات كانوا قد انبهروا بهذا العلم وأصبحوا يدورون حوله دون الغوص فيه. والترجمات الشخصية لم تقم على خطة قومية ـ أكاديمية تأخذ بعين الاعتبار تطوير الدرس اللغوي العربي. لقد كان

منطقها الانبهار والاعجاب ببعض مفاهيم هذا العلم، ثم إن أغلب هذه الترجمات جاء هشا على مستوى المصطلح اللساني ومستوى كيفية فهم المدلول اللساني ونقله الى العربية. أما المداخل البسيطة لهذا العلم فقد أتت من المختصين ولكنها مداخل لم تتعدالمفاهيم الأساسية، وبقيت غريبة على اللغة العربية (تطبيقيا).

ان كل هذه الجهود مبعثرة لم تفد اللغة العربية منها شيئا، بل أضرتها أكثر مما نفعتها. فقد دفعت المتعصبين لأن يستخدموا هذه الجهود المبعثرة ضد اللسانيات الحقيقية التي لو درست جيدا ونقلت نقلة واعية لأفادت اللغة العربية كثيرا.

والآن كيف يستطيع النقد الأدبي أن يستفيد من اللسانيات العربية وهي بهذه الحالة من الفوضى على صعيد المصطلح والمادة اللسانية التي يمثلها المصطلح؟

أظن أن كل علم جديد لابد أن يشعر بنوع من الاغتراب عندما ينقل من مكان إلى مكان ولابد أن يواجه بعض العثرات في أثناء تشكله كعلم. من هنا لابد للعلم الجديد من وقت كاف حتى يستطيع الباحثون نقله إلى اللغة العربية، ولابد في الوقت نفسه من استقراء للتراث اللغوي العربي لتحديد مصطلحاته ومفاهيمه التي تساعدنا على نقل العلم الجديد الى اللغة العربية.

هناك جهود جدية من أجل التغلب على كل الصعوبات التي تعترض مسيرة هذا العلم، ولكن هذه الجهود مبعثرة وضعيفة، بل إن بعض النقاد يريد من هذه الجهود الجدية القليلة أن تكون تابعة لنقدهم التنظيري، حتى إن بعضهم يريد أن ينفخ في هذه الجهود لتبدو كأنها ذروة اللسانيات. فهم يأخذون نسبة الـ٢٠٪ من اللسانيات التي لها علاقة بالنقد الأدبي ويضعونها تحت المجهر لتصبح مكبرة. ذلك أن اللسانيات عندهم ليست سوى هذه النسبة. أما اللسانيات الحقيقية (PURE LINGUISTICS) فترى أغلب الناس تذهب عنها لسبب بسيط جدا وهو انها تحتاج الى جنود مخلصين

يكرسون حياتهم للتعامل معها . إن اللسانيات الحقيقية العلمية الصارمة (HARD LINGUISTICS) لهـا علاقـة وشـيجـة بالعلوم الطبيعية (NATURAL OR HARD SCIENCE) كالرياضيات والفيزياء والبيولوجيا والهندسة الألكترونية والمعلوميات والمخابر الصوتية وغيرها .

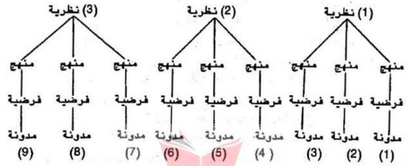
ب . الفرضية، المنهج، النظرية، المصطلح :

الفرضية مع فرضيات أخرى تشكل المنهج، والمناهج تشكل النظرية التي هي مبادئ وقواعد وضوابط تبلور نفسها من خلال المناهج والفرضيات الجديدة التي تطور نفسها من خلال اكتشافها لأشياء جديدة في الظاهرة المدروسة . وبكلمة أخرى، لا وجود لنظرية ومنهج وفرضية من فراغ وفي فراغ . إن هذه المفاهيم تتشكل تشكلا طبيعيا من خلال المدونات المدروسة . فالباحث يصف الظاهرة ويشرحها فقط، الوصف والشرح يقودانه إلى الافتراض ووضع فرضيات خاضعة للامتحان . إن الذي يمتحن فرضيات ويضعها على محك النقد هو المكتشف (بفتح الشين) في الظاهرة .

وهكذا فإن هذه الفرضيات السليمة والمبنية على المدونات تقود الباحث لأن يصوغ المنهج . ولكن هذا الباحث كلما تعمق في الدراسة يكتشف أن المدونة المدروسة فيها جوانب مخفية لم يستطع اكتشافها . . . لذلك نراه يعدل في الفرضيات السابقة ويبني فرضيات جديدة من أجل أخذ هذا الجانب المكتشف بالحسبان .

وهذا يقوده لأن يبني منهجا آخر أشد قوة من الأول (أي أكثر وصفا وشرحا) . هذه الفرضيات المتجددة التي تقود إلى صياغة مناهج متجددة والتي بدورها تصوغ نظريات دائبة التطور هي التي تطور العلم وتجعله غنيا وخصبا .

وربما يتضح هذا الاجراء في بناء النظرية العلمية من خلال الصورة التالية : (١)



الآن مامدى وضوح هذه المفاهيم العلمية في اللسانيات العربية والنقد الأدبي؟ يبدو لي أن هذه المفاهيم مازالت غامضة . إن أهم صفة في العلم هي تحديد مصطلحاته ثم تحديد مفاهيمه التي تدل عليها تلك المصطلحات ، فكثير من الباحثين يستخدمون عشرات المصطلحات العربية المختلفة في كتبهم ليدلوا على مفهوم غربي معين ، وتراهم في الوقت نفسه يستخدمون مفاهيم كثيرة متناقضة ويضغطونها في مصطلح عربي واحد(٢). إن وضوح المصطلح ومايدل عليه يتم من خلال وعي الباحث وجديته في معرفة الشيء . وينبغي أن نعترف أن هناك فئة مثقفة كبيرة تعيش على فوضى المصطلح العربي ، فما

---

(١) لمعرفة المزيد من التفصيلات حول بناء النظريات العلمية الفيزيائية يمكن للقارئ الرجوع إلى :
WOODGER, J. (1970) the technique of theory construction. the university of chicago press. U.S.A.

(٢) لمزيد من التفصيل حول هذا الموضوع يمكن للقارئ الرجوع إلى كتابنا : دراسات لسانية تطبيقية (١٩٨٩ : الفصل الرابع : كتابان لسانيان مترجمان تحت المجهر ص٢٠٣-٢٧٢)
دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر - دمشق - سورية .

بالك بالباحث الواعي والجدي الذي يعرف المفهوم تماما ويريد وضعه في مصطلح دقيق جدا عندما يواجه مثل هذه الفئة؟؟!! هنا ينبثق التحدي الحقيقي الذي يتجلى في صراع المصالح، المصالح العلمية المتمثلة بالعلماء الجادين والواعين الذين يريدون بناء الأمة، والمصالح المادية المتمثلة بأشباه المثقفين والباحثين أصحاب النجومية الآنية الذين يريدون بناء أمجادهم على أكتاف جهود غيرهم من خلال البهرجة والتأنق في استعمال الكلمات الخادعة دون اعتبار لمصلحة الأمة وأخلاقها وعلمها وضميرها.

المصطلحان اللساني والنقدي ومايدلان عليه سليمان وصحيحان عند العرب القدماء، ذلك لأنهم كانوا يعرفون مبادئ المصطلحية والمعجمية تماما، بل لقد طوروا علما خاصا بهذا الحقل يدعى «علم المعاجم» الذي يعنى بالفروق القائمة بين المصطلحات وماتدل عليه فهو غير محدد وليس له قواعد يقوم عليها، بل هو اجتهاد شخصي.

ولكن ينبغي ألا ننكر جهود بعض الباحثين وجهود بعض المؤسسات العلمية لحل هذه المعضلة كالجهد الذي قام به بعض اللسانيين من خلال مكتب تنسيق التعريب في الرباط - المغرب لاصدار معجم لساني موحد بثلاث لغات: العربية والانجليزية والفرنسية[٣].

إلا أن العمل غير كاف ولايتناسب مع توالد المصطلحات الكثيرة التي تحتاج إلى مقابل عربي. وينبغي علينا أن نعترف أن الفوضى في المصطلح والمفهوم اللساني والنقدي قد تجاوزت مرحلة الأزمة وبدأت تدخل في مرحلة التنظيم. وهذا يعود إلى بعض أشكال التعاون والتنسيق على مستوى الأفراد ومستوى المؤسسات العربية الرسمية.

وأستطيع أن أمثل على ذلك من خلال محاولة متواضعة قام بها

(٣) لمزيد من التفصيل حول هذا الموضوع راجع: المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات (انجليزي - فرنسي - عربي) تونس ١٩٨٩. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - مكتب تنسيق التعريب - الرباط - المغرب.

صاحب هذه السطور للتغلب على هذه المشكلة، إن مافعلته في هذا المجال هو محاولة لنقل ظاهرة تتعلق بالجانب التركيبي والدلالي عند العرب القدماء وعند الغربيين المحدثين على مستوى المناهج ومستوى المدونات اللغوية. لقد حاولت بناء أنموذج لساني يمكنه أن يصف ويشرح التراكيب الأساسية في اللغة العربية بدقة. فقد زاوجت بين نحو تشومسكي ودلاليات كوك ثم وضعت هذه المزاوجة في مصطلحات ومفاهيم منهجية عربية وحاولت أن أفرش المنطلقات الفلسفية العربية القديمة من أجل أن تنطلق هذه المزاوجة نحو وصف أفضل وشرح أعمق للتراكيب العربية القديمة من أجل حوسبتها علميا في الحاسوب. ويعد هذا غيضا بسيطا من فيض كبير جدا في اللسانيات. هذا شيء والشيء الاخر أنني لم أطلق على هذه المحاولة «نظرية» وإنما أطلقت عليها «نحو نظرية» والفرق كما نرى واضح (٤). وقد تم ذلك من خلال دراستي التخصصية في هذا العلم كما هو عند الغربيين ومن خلال تجربتي ودراستي التخصصية في علوم اللغة العربية في جامعة دمشق. وأتمنى أن تتكرر التجربة عند كل الطلاب الذين يريدون التخصص في علم اللسانيات لتكون الإفادة أعظم. أي أن يذهب الطلاب العرب من أقسام اللغة العربية إلى أوربا أو أمريكا ليتعلموا اللغة الأجنبية تعلما عميقا ثم يلتحقوا بأقسام اللسانيات ليحصلوا هذا العلم ثم يعودوا إلى أقسام اللغة العربية في أوطانهم لنقل ماعرفوه الى اللغة العربية.

كثيرون هم أولئك الذين ذهبوا للتخصص في هذا العلم إلى أوربا وأمريكا ولكنهم عندما وجدوا أنه يحتاج إلى جهد كبير ذهبوا عنه إلى أقسام

---

(٤) لمزيد من الاطلاع على هذا النموذج يمكن الرجوع الى النسخة العربية والانكليزية في كتابنا نحو نظرية لسانية عربية حديثة لتحليل التراكيب الأساسية في اللغة العربية. دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر.
دمشق - سوريا.

اللغة العربية في الغرب، تلك الأقسام المنشأة أصلا للطلاب الأجانب الذين ليسوا عربا .

هذا أمر مهم جدا إذا أردنا للسانيات أن تنقل نقلة واعية إلى الجامعات العربية، لأن أقسام اللغات الأجنبية ولاسيما الانكليزية والفرنسية في الوطن العربي فيها مئات الزملاء المختصين في اللسانيات ولكن الذين يطبقون هذا العلم على العربية وآدابها قليلون جدا .

مايهمنا نحن هو النقلة الواعية لهذا العلم إلى اللغة العربية أولا ثم استثمار المعرفة اللسانية الجدية الحقة لدفع عجلة اللغة العربية وآدابهامصطلحا ومدلولا ثانيا .

جـ - العلاقةبين اللسانيات والنقد الأدبي : النموذج والنموذج البديل

مايهمنا هنا العلاقة بين اللسانيات والنقد الأدبي الحديث، تلك العلاقة التي ولدت مايسمى «اللسانيات الأدبية» (literary linguistics) التي تبحث في الظواهر الأدبية وأجناسها المختلفة . إن الفكرة الأساسيةهي أن هذه العلاقةتشكل حوالي عشرين بالمئة من اللسانيات وتبقى نسبة ثمانين بالمئة محصورة باللسانيات العلمية وتأتي علاقة اللسانيات بالنقد الأدبي من خلال مايعرف بـ«اللسانيات الاجتماعية» (sociolinguistics) التي تعنى بالتغيرات الأسلوبية للغة ومدى اسهام الطبقات الاجتماعية في هذه التغيرات . من هنا كان مايعرف بـ«الأسلوبيات» (stylistics) التي تدرس الظاهرة الأسلوبية المتنوعة في المجتمع، وبما أن الظواهر هي ظواهر اجتماعية متلونة ومختلفة في أساليبها فإنها تدخل ضمن مايعرف بـ«الأسلوبيات» .

النقدالأدبي ينبغي أن يستفيد من النتائج التي توصلت إليها الأسلوبيات، ذلك لأنها تدرس الظاهرة الأدبية وغير الأدبية، المنطوقة منها وغير المنطوقة، ثم إن الأسلوبيات ليست أسلوبية واحدة، فهناك الأسلوبية الاجتماعية التي انبنى عليها مايسمى «تحليل الخطاب» (discourse analysis) الذي أخذيحل محل هذه الأسلوبيات جميعا ويضمنها نظريته .

أما نظرية تشومسكي فلاأظن أن النقد الأدبي قد استفاد منها كبير استفادة ذلك أن هذا العالم عندما وضع نظريته التوليدية والتحويلية لم يكن في ذهنه أنه سيضعها للنقد الأدبي، إن هدف تشومسكي الأول والأخير «المعرفة اللغوية»(linguistic knowledge) العاملة في الدماغ والتي تشكل ـ كما قلنا سابقا ـ مع معارف أخرى مايسميه تشومسكي«العقل».

فقد رأى هذا العالم أن كل الأدوات التي استعملها اللسانيون قبله ولاسيما التاريخية والوصفية والبنيوية هي أدوات غير دقيقة لمعرفة هذه «المعرفة اللغوية». من هنا ذهب الرجل إلى العلوم الطبيعية (natural sci-ences) واستعار أدواتها ولكن النقد الأدبي استفاد من هذه النظرية ولاسيما من بعض مفاهيمها كمفهوم «القواعدية» و «القبولية» و «البنية السطحية» و «البنية العميقة» و «المقدرة اللغوية» و «الأداء اللغوي».

هذا من الناحية النظرية، أما من الناحية التطبيقية، فلا أظن أن النقد الأدبي قد استفاد من اللسانيات استفادة جدية، لقد بقيت الاستفادة في حدود الانبهار والشكل دون أن تدخل في الاعماق. وربما يعود ذلك إلى رغبة بعض النقاد في جعل النقد الأدبي في مرتبة أعلى من مرتبة اللسانيات.

وبكلمة دقيقة هناك بعض النقاد الذين يريدون للسانيات أن تكون تابعة للنقد، فلا يتعاملون معها تعاملايهدف الى الافادة والاستفادة والأخذ والعطاء.

هذه القضية تجعلناانتساءل: ماهي طبيعة العلاقة بين النموذج اللساني والنموذج النقدي؟ ثم هل يمكن للنموذج اللساني المتفرع من مدرسة الأسلوبيات ومدرسة تحليل النص أن يكون بديلا موضوعيا عن النموذج النقدي بكل اتجاهاته ومدارسه الحديثة والقديمة؟

عبد السلام المسدي يرى أن في النقد الأدبي بعض مافي النقد اللساني وزيادة، وفي النقد اللساني مافي النقد الأدبي إلا بعضه، لذلك يستنتج الرجل أن الأسلوبيات دعامة آنية حضورية في كل ممارسة نقدية، وفي

الوقت نفسه يرى أن لاشرعة لأية نظرية نقدية في الأدب مالم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أساسا لهاومالم تشرح مادتها اللغوية(٥).

أما سعد مصلوح فيرى أنه يمكن للأسلوبيات أن تكون البديل الموضوعي للنقد الأدبي ويمكن ألا تكون، فهذه - حسب رأيه - مسألة من مسائل الخلاف ولكنه يؤكد أن من الأمور التي ينبغي أن تكون موضع اتفاق لقربها من بداهة العقل أن التفسير والتقويم تاليان للوصف والتحليل، والنقد اللساني هو العلم المطلوب لأداء مهمة الوصف والتحليل على خير وجه ممكن، وإذا لم يكن النقد اللساني هو النقد كل النقد فهو على الأقل أساس لابد منه لتقويم العمل الأدبي تقويما موضوعيا(٦).

ويرى صلاح فضل أن منظومة العلوم الأدبية تقوم بتعديل مواقفها في ضوء الانجازات المنهجية الحديثة لجملة من المعارف، من أهمها اللسانيات وعلوم النفس والجمال وبحوث الشعرية المحدثة بحيث تشمل مناطق الدراسة الأسلوبية والنصية لجسم الأدب اللغوي بمستوياته المختلفة، حتى تصل إلى كشف أبنيته المنظورة. لكن يبقى هناك دائما في الأدب منطقة يمكن أن نطلق عليها «ماوراء اللغة» منبثقة من قطبين: أحدهما فعالية النص الجمالية في كليته وشموله، والآخر ثقافة القارئ ووعيه بتاريخية النص وقدرته على تأويله. وقد تكفلت نظريات القراءة والتأويل في النقد الحديث بتغطية هذه الجوانب منهجيا. ويبقى بعد ذلك أن النقد اختيار للإجراءات المنهجية وكفاءة في تحديد الوظائف الجمالية بما يتجاوز دائما أي «برتوكول»

---

(٥) المسدي، عبد السلام (١٩٧٧ص ١١٤-١٢١) الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتاب. تونس - ليبيا.

(٦) مصلوح، سعد (١٩٨٤ص ١٨) الاسلوب: دراسة لغوية إحصائية. دار الفكر العربي. القاهرة.

مسبق لتجربة الممارسة وتفاعلاتها الثرية»[٧]. ويبدو لي أنه لايمكن للنقد اللساني أن يحل أبدا محل النقد الأدبي ويأخذ مكانه ذلك أن النقد الأدبي نقد يقوم على خلفية تراثية انسانية غنية وتاريخ ثقافي طويل. أضف الى ذلك أن لهذا النقد أدواته وتقنياته وموضوعاته وغاياته التي يسعى الى تحقيقها والمختلفة عن أدوات النقد اللساني وموضوعاته وأهدافه. وبكلمة دقيقة لايمكن لأي علم معرفي أن يحل محل علم آخر. إن أهم صفة في العلم هي النسبية في استنباط الحقائق ثم الانفتاح على العالم والثقافات من أجل تطوير أفضل في مستوى الأدوات التي يعمل بها العلم ومستوى الظاهرة التي يدرسها ذلك العلم. من هنا ينبغي أن ننظر إلى النقد اللساني على أنه منهج من مناهج مختلفة يمكنها أن ترفد النقد الأدبي وتغنيه وتمكنه في الوقت نفسه من أن يكون أكثر موضوعية في دراساته للأجناس الأدبية من خلال دفعه نحو «العلمية». وبذلك يمكن لهذا النقد أن يستثمر نتائج اللسانيات عموما واللسانيات الأدبية والاجتماعية خصوصا، من أجل أن يكون علما قائما بنفسه ومستقلا عن بقية العلوم الانسانية الأخرى.

ومن جهة أخرى يمكن مثلا لنموذج نقدي أدبي متطور أن يحل محل نموذج نقدي أدبي آخر بعد فهمه وهضمه وتجاوزه لما هو أفضل وأحسن في العملية النقدية. ويمكن لنموذج لساني متطور أن يحل محل نموذج لساني آخر وبالمعنى نفسه أيضا.

إن النموذج الأسلوبي أو مايسمى بـ«الأسلوبيات» حل محل «البلاغة الغربية». كما أن «علم تحليل الخطاب» يحل يوما بعد يوم محل «الأسلوبيات».

وهذا يعني أن نظرية تحليل الخطاب هي نفسها نظرية الأسلوبيات ومابعد الأسلوبيات. هذه الصفة العلمية يطلق عليها صفة «تراكمية العلم»

(٧) بن حديث شخصي جرى بين صلاح فضل وكاتب هذه السطور بقسم اللغة العربية والدراسات الاسلامية بجامعة البحرين.

«أي أن القديم من الجنس المعرفي نفسه» يضمن في الحديث، كما أن الحديث يضمن في ماهو أحدث منه في حركة التاريخ.

ان نظرية تشومسكي التوليدية والتحويلية خير مثال على مبدأ «تراكمية العلم» فنحو «المواقع المحدودة» مثلا متضمن في نحو «بنيةالعبارة»، وهذان النحوان متضمنان في النحو «التحويلي» الذي هو بدوره متضمن فيما يسميه تشومسكي الآن «النحو العاملي ـ العائد» (GOVERNMENT AND BINDING).

يدخل في هذا الاطار دعوة بعض الباحثين الى القطيعة المعرفية عن التراث بكل مناهجه من أجل الانخراط في النموذج النقدي الغربي المعاصر. لنفترض اننا أخذنا بهذه الدعوة ولكن السؤال الذي ينهض هو: كيف تشكل مثل هذا النموذج النقدي الغربي الحديث؟ الجواب العلمي هو أنه قد تشكل وقام على أكتاف الماضي المعرفي، أي أنه صيغ بعد رواية ودراية وهضم وفهم لكل التراث النقدي الغربي القديم مستفيدا أيضا من التيارات النقدية العالمية القديمة.

والآن نريد أن نسأل: هل يمكن لهذا النموذج النقدي الغربي الحديث أن يطبق على الأجناس الأدبيةالعربية التي هي من صميم الانسان العربي «كالشعر» الذي يعتبر «ديوان العرب»؟ ولنفترض أن التطبيق قد تم (على افتراض ماهو متشابه في جوهر الفكر الانساني) فإن السؤال الثالث الذي يطرح نفسه هو: أين ستكون مساهمة الانسان العربي في التكوين الحضاري الانساني المعاصر؟ وأين سيكون موضع العقل العربي النقدي الحديث من كل هذه التفاعلات الحضارية بين الأمم؟ يبدو لي أن مثل هذه الدعوات هي وجه من وجوه الانخراط الكلي في النموذج الغربي الحضاري الذي يريد من الأمم كلها أن تكون مجرد أدوات منفعلة ومتأثرة فقط.

وحين تكون فاعلة وبناءة في التكوين الحضاري من خلال طرح نماذج حضارية مختلفة فإنها تشكل تهديدا لهذا النموذج حسب وجهة نظر الغرب.

ويتجلى ذلك من خلال تصدير بعض الباحثين في البداية عناوين مشروعاتهم بعبارات طموحة مثل «نحو بديل جذري لعروض الخليل» أو «نحو بديل لساني في نقد الأدب» . . . ثم مايلبثون أن يحذفوا مثل هذه العناوين في الطبعات اللاحقة . والواقع أنه يمكننا تفسير هذه الظاهرة تفسيرات عدة ، ولكل تفسير مسوغه العلمي . إن تغيير العنوان يمكن أن يكون نتيجة طبيعية لتغير متن الكتاب أو تعديل هذا المتن ، هذا التغيير مشروع لأن الباحث ينبغي أن يكون في حالة منفتحة ومتطورة نسبيا مع كل مايستجد في بحثه وحقله ومعرفته . ويمكن أن يكون التغيير نتيجة لعدم الاختيار المناسب للعنوان منذ الطبعة الأولى ، ويكون التغيير والتطوير هذا نتيجة لردود الفعل المختلفة من المتلقي تجاه العمل الذي وضعه الباحث ، وعلى هذه الردود يبني حكمه ويغير في العنوان . ولكن هذا التغيير من وجهة نظر علمية تغيير سلبي لا علاقة له بالتطور المنهجي لمتن الكتاب وإنما يرتبط بردود فعل المتلقي وخلفيته الثقافية والاجتماعية والدينية ، وأخيرا وليس آخراً الإثنية أو العرقية .

والواقع إن كل باحث يحق له أن يعرض وجهة نظره ويبين خصائص عمله ولكن دون إلغاء لوجود الآخرين . هناك بعض الباحثين لايروقه البحث إلا إذا هدم كل شيء أتى به من سبقه وترى بعضهم الآخر يريد أن يهدم كل شيء ساكن في ميثاق التاريخ ، وترى فريقا ثالثا ، لكي يكون نقده محترما لابد أن يهدم كل النظريات النقدية المعاصرة لعمله .

أعتقد أن الجدية والأصالة ستكشفان الزيف العلمي مهما تلبس بلبوس الاعلام الصحفي والاذاعي والتلفزيوني . وكما يقول العبقري نعوم تشومسكي : مهما اختلفت النظريات والمناهج فان العبرة تظل في النتائج .

على كل حال إن الموقف النقدي في عالم اليوم يتخلص بما يلي :

(١) هناك نقد تقليدي قديم وموروث ومعروف .

(٢) هناك نقد حديث وزعت مناهجه بين المؤرخين وعلماء الاجتماع والنفس والجمال كالمنهج النفسي (عز الدين اسماعيل) والمنهج التكاملي

(حسام الخطيب) والمنهج الجمالي (عبد الكريم اليافي) والمنهج التراثي المنفتح (حلمي مرزوق) والمنهج البنيوي (صلاح فضل).

(٣) هناك نقد لساني يتمثل في مدرستين واحدة سابقة هي مدرسة الأسلوبيات (عبد السلام المسدي) وأخرى حديثة لاحقة هي مدرسة تحليل الخطاب المنطوق والمكتوب والذي يمثلها خير تمثيل الباحث الدكتور سعد مصلوح[٨].

فما هو تحليل الخطاب؟ واين موقع الأدب فيه؟

٢ . علم تحليل الخطاب وموقع الجنس الأدبي:

علم الخطاب أو علم النص نظرية قامت على أنقاض الأسلوبيات ومناهجها المتعددة ذلك لأن هذا العلم هو أكثر تطورا وأشد حساسية تجاه النص الأدبي الذي لم تستطع البلاغة والأسلوبيات أن تتعاملا معه على نحو تواصلي (اثنو غرافي) عميق. فقد استطاع هذا العلم التعامل مع الشبكات الدلالية والثقافية والاجتماعية والدينية والنفسية و السيميو لوجية للنص الأدبي بدقة وعمق.

إن الهدف الذي يسعى اليه هذا العلم مساعدة المتلقي على معرفة مالا يمكن معرفته باستخدام المناهج الأسلوبية القديمة وتمكينه من فهم النص الأدبي فهما يتناسب والسياقات الاجتماعية والنفسية والتاريخية واللغوية والجمالية للمرسل والمرسل اليه. والواقع أن الجنس الأدبي هو عبارة عن «كبسولة» مضغوطة ومشحونة بالمعلومات ذات الأبعادالحضارية المتشابكة. إن فتح هذه «الكبسولة» وتفكيك ما فيها ثم توزيعه توزيعا وظيفيا ثم اعادة تركيبه يعد من أولى مهمات علم الخطاب. وهذا يجعلنا نطرح السؤال التالي: أين موقع الجنس الأدبي في خارطة علم الخطاب؟ وكيف يعالج هذا العلم ذلك الجنس؟

---

(٨) راجع الكتاب القيّم في تطبيقات مبادئ علم تحليل الخطاب على الأجناس الأدبية العربية وهو بعنوان: مصلوح، سعد (١٩٩٠) في النص الأدبي: دراسة أسلوبية إحصائية. منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة ـ المملكة العربية السعودية

لقد كان تحديد الجنس الأدبي قضية مهمة جدا في النقد الكلاسيكي (كل أشكال النقد قبل ولادة علم الخطاب) ذلك أنه كان لكل جنس أدبي أدواته وموضوعاته التي من خلالها تتم عملية خلق هذا الجنس وابداعه والتعامل معه. من هنا كان الجنس الشعري والروائي والقصصي والمسرحي . . . الخ. فكل جنس من الأجناس الأدبية قد طور نفسه عبر التاريخ تطويرا أدى إلى نشوء مايسمى «الصنعة الأدبية» التي تعنى بتطبيق بعض المعايير والقواعد المعينة على الجنس الأدبي ثم تعنى بإعداده وحوكه حتى يخرج إخراجا يليق به.

ماحصل في علم الخطاب أنه بدأ يخرج الجنس الأدبي من أغلال المعايير والقواعد الصارمة ويرده الى بواكيره الأولى، أي إلى خلقته الأولية القائمة على الطبع والعفوية والتلقائية واللاإعداد المسبق من خلال القواعد التي وضعها النقاد الكلاسيكيون. وبدأ الجنس الأدبي يظهر على أنه غير معد من خلال الاعداد الجديد القائم على معطيات اللسانيات الاجتماعية. وبكلمة دقيقة، إن علم الخطاب نقل المولود الأدبي الجديد من مرحلة «الصنعة المعيارية» القائمة على قواعد النقد الكلاسيكي إلى مرحلة «العفوية المعدة إعدادا لسانيا اجتماعيا تواصليا حديثا» ثم إلى مرحلة التداعي النفسي والخيالي التي تترك للمخلوق الأدبي الجديد أن يشكل نفسه بنفسه وذلك بفعل الكاتب الموهوب بالفطرة والمتسلح بأدوات علم الخطاب الحديث وبفعل المتلقي ووعيه الكلي الذي ينسجم مع هذا المخلوق العفوي ويتفاعل مع مبدعه ومعه في الوقت نفسه ثم بفعل السياق الساخن الذي يتحرك في فلكه المخلوق الجديد الأمر الذي يؤدي الى تفاعل كل هذه المعطيات مع النص الأدبي ليصبح نسيجا واحدا. لذلك ليس غريبا أبدا أن يتعامل علم الخطاب مع النص الأدبي على أساس الكتابة النوعية التي تتخطى قواعد الأجناس الأدبية وتخترقها متجاوزة بذلك حدودها التقليدية.

إن علم الخطاب يبحث اليوم عن البنية الشعرية داخل الرواية ويبحث

عن البنية الروائية داخل الشعر نفسه للوصول إلى مايسمى «النص» . فالنص عالم نسبي مفتوح لايعرف التحديد والتأطير والتعقيد والايديولوجية .

هذا المفهوم الجديد للجنس الأدبي يجعلنا نطرح الفرضية التي تقول : إن النص في علم النص قد يخرج عن النص نفسه . كلمة النص الأولى تعني الفهم والإفهام المتولد من اللغة وماوراء اللغة . اللغة ، بأدواتها الصوتية والنحوية والدلالية ، وماوراء اللغة ، بأدواتها السيميولوجية (الإيحائية والإشارية والسياقية وكل ماتفرزه الدلالة عموما والذي لايتأتى عن طريق اللغة) .

إن دلالة اللغة ودلالة ماوراء اللغة ستولدان النص . يأتي علم النص ليكشف بنية النص الدلالية ويحددها من خلال هذه الدلالات المتنوعة .

وهكذا فإن النص يخرج عن ذاته ليفهم الآخرين ويبلغهم الرسالة بأدوات يستعيرها من خارج اللغة (سيميولوجيا ـ وعي القارئ ـ السياق الزماني والمكاني ـ الايحاء . .)

ولكن عندما تتم عملية الفهم والإفهام تصبح هذه الأدوات جزءا لايتجزأ من النص .

وهنا تتم عملية تسمى في علم الخطاب «التناص» إن وظيفة التناص أو خروج النص عن ذاته من أجل ذاته هي «الفهم والإفهام كما يسميها الجاحظ .

ومادام الهدف الأول والأخير للنص «الايصال والتواصل» على حد تعبير اللسانيين الاجتماعيين أو «الفهم والإفهام» فلا حرج أن يخترق جنس أدبي معين جنسا أدبيا آخر ولكن لايحل محله وإنما ليستعين به فقط لتحقيق ماكان العرب يسمونه «التوسع» ومايسميه اللساني الغربي ايريك اينكفيست في كتابه «الأسلوبية اللسانية» «الانزياح» أو

«الانحراف» ، أي العدول باللغة عن فلكها الذي تدور فيه إلى فلك آخر جديد من أجل فهم دقيق للعملية الايصالية والتواصلية(٩).

لذلك نجد اليوم «الشعرية» الجمالية والخيالية الحية والمتداعية في بعض الأجناس الأدبية كالقصة والمسرحية والرواية والنثر الفني وحتى الشعر نفسه. فقد نجد شاعرا من الشعراء يخلق قصة من القصص في إحدى قصائده كما هو الحال في المعلقة العربية القديمة أو مرثية مالك بن الريب التي هي قصة قائمة بذاتها مصوغة في قالب شعري. وقد نجد شاعرا آخر يخلق نصا كاملا في بيت واحد من الشعر ليحقق مقولة نقدية حديثة ـ قديمة كان قد التفت إليها الجاحظ وتتلخص بـ«قليل من اللفظ وكثير من المعاني»(١٠). كما هو الحال في بيت أبي العلاء المعري عندما يقول:

رب لحد قـد صـار لحـدا مرارا ضاحك من تزاحم الأضداد

أو في بيته الشعري الآخر الذي يقول فيه:

ولما رأيت الجهل في الناس فاشيا تجاهلت حتى ظن أني جاهل

إن المبدع (بكسر الدال) عندما يبدع أدبه قد خطا الخطوة الأولى نحو المجاز، أي خروج اللغة عن حقيقتها كما يقول علماؤنا العرب. وعندما يعدل المبدع عدولا قويا في اللغة بحيث يدخل المبدع الأول «بفتح الدال» في مبدع آخر «بفتح الدال أيضا» من أجل خلق بنية نسيجية ابداعية تناصية قادرة على الايصال والتواصل (الفهم والإفهام) في إطار عفوي جمالي متأسلب فنيا فسوف يحقق أروع ماتوصل إليه علم الخطاب (النص) ألا وهو استثمار اللغة بكل طاقاتها لتعبر عن هذا النبع الابداعي اللامتناهي.

---

(٩) لمزيد من التفصيل حول هذا الموضوع راجع:

ENKVIST, E (1988) LINGUISTIC STYLISTICS. MOUTON.PARIS

(١٠) يفضل الرجوع الى كل ماقاله الجاحظ بهذا الشأن في كتابه الذهبي الرائع البيان والتبيين الذي يعد من بين أفضل ماأنتجته الحضارة الانسانية بله الحضارة العربية الاسلامية عبر التاريخ.

هذا الكلام يقودنا للاعتراف العلمي الموضوعي بحقيقة مهمة تتلخص في أن هناك أفكاراً كثيرة جداً أتت بها البلاغة العربية القديمة ولاسيما في بواكيرها الأولى المتقدمة تشكل بنيانا معرفيا ضخما في جسم مايعرف اليوم بـ«علم الخطاب».

فعلى سبيل المثال لاالحصر هناك مبدأ لساني ـ نقدي مهم على لسان الجاحظ العبقري في كتابه «البيان والتبيين» يتخلص في أن النص المثالي هو ذلك النص الذي يكتفي بأدواته من داخل اللغة الانسانية ليعدل أو «يتوسع» باللغة داخل اللغة ويبتعد عن الأدوات التي هي خارج اللغة (ميتالغة).

فالنص كلما أفرز شبكات دلالية من داخل اللغة دون الاستعانة بالشبكات الدلالية التي هي خارج اللغة كالشبكات السيميولوجية (التي تأتي دلالاتها من حركات المتكلم ووعي المتلقي والسياق الفيزيائي الزماني والمكاني لعملية الايصال والتواصل).

استطاع أن يفسر نفسه بنفسه ويحقق مايسميه الجاحظ «الفهم والإفهام».

إن عبقرية مبدع النص تتلخص في أنه يستطيع أن يكشف مالايمكن للانسان العادي كشفه في اللغة ليوظفه في خدمة النص من خلال العدول به إلى أبعد مسافة من مسافات العدول.

هنا يكمن السّر في مفهوم الاعجاز القرآني، ذلك الاعجاز الذي استطاع ـ من داخل اللغة العربية وشبكاتها الصوتية والنحوية والدلالية والسياقية اللغوية أن تولد اللامتناهي في أدوات متناهية وبذلك استطاع هذا الاعجاز أن يحقق للغة العربية مفهوم «التوالد» اللغوي من داخل اللغة ليوظفه ويستثمره داخل اللغة نفسها وذلك للتعبير عن الكون المرئي واللامرئي(١١)

(١١) يمكن للمرء أن يدرك غيضا من فيض عبقرية اللغة العربية من خلال كتاب الخصائص لابن جني ذلك الكتاب الذي يعتبر الخطوة الأولى نحو فلسفة اللغة العربية فلسفة لسانية في تاريخ الفكر اللغوي العربي

فلا أحلى ولاأجمل من البنية القرآنية العربية التي تنطلق من اللغة نفسها لتعدل عنها إلى أقصى درجات العدول (حذفا وتقديرا وتقديما وتأخيرا وتضمينا وتشبيها واستعارة وكناية وحصرا وتقييدا . . الخ) وبذلك تحقق مايسميه مهندس النحو العربي سيبويه في كتابه «الكتاب» «البنية النظرية المثلى للغة العربية» .

هذه الحقائق تقودني إلى نتيجة (تبقى خاضعة للدرس) هي أنه على الرغم من اختلاف تقنيات البلاغة العربية المتقدمة غير الممنطقة) عن تقنيات علم النص أو الخطاب الحديث. . . إلا أن مايسعى إليه علم الخطاب لتحقيق البنية الدلالية المثلى لعملية «الايصال والتواصل» البشري هو الهدف نفسه الذي سعى إلى تحقيقه الجاحظ في نظريته البلاغية والذي يتخلص بضرورة معرفة «سر صناعة الكلام» من أجل تحقيق البنية الدلالية المثلى «للفهم والإفهام» في عملية الايصال والتواصل بين البشر.

ولكن فضيلة العرب الحدسية ـ العلمية تكمن في أنهم وظفوا تقنيات توالدية اشتقاقية داخل اللغة للتعبير عن معيار «الفهم والإفهام» . أي أنهم وظفوا «نحو الخروج عن اللغة «ليخدم» نحو اللغة نفسه ، في حين أن علم الخطاب استعار تقنيات سيميولوجية من خارج اللغة للتعبير عن الدلالة المثلى للنص . أي أنهم استعاروا «نحوا دلاليا» من خارج اللغة ليدعم «نحو اللغـة» . وهذا بالطبع فيصل حاسم للتفريق بين علم الدلالة (SEMANTICS) وعلم الاشارة ـ السيميولوجيا (SEMIOLOGY)، التفريق الذي يقوم على أن العلم الأول ينبغي أن يخدم الدلالة داخل اللغة والعلم الثاني يخدم الدلالة خارج اللغة كما يذهب إلى ذلك اللساني البريطاني ديفيد كرستال(١٢) .

---

(12) CRYSTAL, DAVID (1991:P 100 - 107). the cambridge encyclopedia of language. cambridge university press.

٣. مساحة التنظير ومساحة التطبيق

هناك دائما هذه المسافة الطويلة والعريضة بين النظرية والتطبيق في المعارف البشرية كافة وعلى مر التاريخ. وكلما ضاقت هذه المسافة اطمأن العالم إلى أن نظريته سليمة تستجيب للتطبيق ويمكن أن تستثمر خير استثمار.

إن كل نظرية من النظريات عبارة عن تأملات وانطباعات مضبوطة ودقيقة عن الواقع الفيزيائي الذي تصوره هذه النظرية أو تلك. وهكذا فإن الأساس العلمي لأية نظرية هو أن تصور الواقع الفيزيائي تصويرا دقيقا وشاملا وتحاول تفكيك هذا الواقع وتحليله لتعود ثانية إليه لتطوره نحو الأنجع، وهنا يكمن مبدأ التطبيق.

ويبدو لي أن المبدأ الذي طرحه اللساني الفرنسي أندريه مارتيني والقائل بأن أي علم من العلوم يجب أن يبدأ نظريا وينتهي تطبيقيا لهو مبدأ صحيح[١٣].

إن أية دراسة لظاهرة معينة سواء أكانت إنسانية أم طبيعية لابد أن تبدأ نظريا منطلقة من معيار الوصف والتسجيل لحركة الظاهرة المدروسة وعملها، ثم يمكن بعدها وضع نظرية متماسكة ومضبوطة حول ماكان قد وُصف وسجل عن عمل الظاهرة وحركتها. وهنا يتدخل العالم مرة أخرى لتطبيق هذه النظرية على ظاهرة مشابهة وضمن فلك الظواهر المنتمية الى حقل معرفي معين. فإذا اكتشف شيئا جديدا لم يلاحظه ويصفه عند بنائه للنظرية فإنه يقوم بتطوير نظريته هذه، من هنا يأتي مفهوم المنهج الذي يولد منهجا آخر كما ذكرنا ذلك من قبل.

إن تطوير المناهج بعضها بعضا هو الذي يقرب مساحة التنظير من مساحة التطبيق. هذا هو المبدأ في مفهوم بناء النظريات الفيزيائية وتطبيقها على الواقع.

---

(١٣) يمكن للقارئ مراجعة - رأي أندريه مارتيني وفحصه في كتابنا: دراسات لسانية - تطبيقية (الفصل الخامس - حوار مع عالم اللسان الفرنسي أندريه مارتيني)، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر - (١٩٨٩) - سورية.

نأتي الآن إلى النظرية والتطبيق في الاطار العربي لتواجهنا مشكلة معضلة هي من أخطر المشكلات التي تواجهها الثقافة العربية عموماً والعلوم العربية خصوصاً .

مايحصل عندنا هو أن مفهوم التنظير والتقعيد هو مفهوم يستورده أغلب الباحثين العرب من الغرب من أجل تلبيسه للظواهر العربية التي هي في أساس نشأتها عربية . هذه النظريات المطبقة على المجتمع العربي هي نظريات «معلّبة» وجاهزة وماعلى الظواهر العربية إلا أن تطوع نفسها لهذه النظريات .

لنفترض أن التطويع هذا يمكن أن ينجح (مع أن هذا الافتراض خطأ علمياً) ولكنه يبقى تطويعا شكليا لايمس الجوهر ولايؤدي إلى حركة فاعلة ومنفعلة بين الشكل النظري والمضمون التطبيقي . العالم النحرير والبصير لاتخفى عليه هذه المطاوعة التي لاتؤدي إلى تعميق مفهوم الثقافة العربية الاسلامية وبلورتها بلورة لائقة بأمة من الأمم كانت رائدة الحضارة الانسانية في وقت من أوقات التاريخ ، بل إن هذه المطاوعة ستعمل في الباطن على تمزيق ماحفظته لنا الأيام من اختزال لهذه الحضارة .

نحن نعلم أن اللسانيات أولا وأخيرا عبارة عن نظرية غربية . . . ولكن رغم ذلك هي نظرية علمية ومعافاة وصحية ، وقد استفادت من تراثات الأمم كلها حتى طورت نفسها من خلال تطبيق الغرب لها على لغاته ولغات عالمية أخرى .

ولكن المشكلة لاتكمن هنا ، أي في كون اللسانيات نظرية غربية ، تكمن في أننا يجب أن نتجنبها (وإلا نكون ضد حركة العلم والانفتاح والتأثر والتأثير) . إذا المشكلة لاتكمن بكل هذا الذي قلناه ، ولكنها تكمن في أننا نحن العرب لانريد أن نبذل جهدا كبيرا لفهم النظرية اللسانية (الغربية) ومن ثم إستثمار مايمكن استثماره منها لخدمة النظرية اللسانية (العربية) من جهة

وخدمة اللغة العربية من جهة أخرى وذلك للمحافظة عليها ودفع عجلة تطويرها إلى الأمام وجعلها تستوعب الملايين من المستحدثات والمعاني الجديدة المتولدة يوما بعد يوم من خلال ثورة المعلومات الحديثة.

كان أجدادنا أبرع منا في هذا المجال، فقد كانوا على اطلاع على كل ماهو حديث وعلى كل ماكان يحيط بهم من ثقافات الأمم الأخرى... يدرسونها ويفهمونها بل يقتلونها فهما، وبعد ذلك يستثمرون منها مايمكن استثماره لخدمة الظواهر الحضارية عموما واللغوية خصوصا. وهذا بالطبع يحتاج الى جهد كبير وعمل دائب مستمر، لذلك كان أحدهم يقول «مانمت وماقلت إلا وعلى صدري الكتاب». لذلك كانت مساحة التنظير عندهم قريبة جدا من مساحة التطبيق.

النتيجة:

لاالبنيوية إذا ولا الأسلوبية ولا التفكيكية ولا التشريحية ولا التداولية ولا كل «الموضات» المتأسلبة الأخرى نافعة للغة العرب وأدبهم إذا لم تستثمر استثمارا ممتازا. وهذا ـ في رأيي ـ غائب عند أغلب الباحثين العرب في مناخ الدراسات اللسانية والنقدية المعاصرة، إلا عند من رحم ربك وقليل ماهم[١٤].

إننا ـ نحن العرب ـ نحتاج إلى تنظير عربي نابع من الواقع العربي، يستفيد من معطيات التراثات الانسانية القديمة ومن معطيات الحضارات البشرية الحديثة ليعود هذا التنظير ثانية إلى الواقع العربي من أجل تعميق جذوره في حركة التاريخ ومن أجل بناء أمة واحدة كانت من أفضل الأمم ولكن علما وثقافة وأخلاقا.

---

(١٤) يمكن للقارئ العربي أن يستثني الدراسات القيمة لخدمة الثقافة العربية المعاصرة عموما وخدمة اللغة العربية وآدابها خصوصا والتي استفادت من النظريات الغربية وطبقتها على الواقع اللغوي والأدبي والنقدي العربي ومنها دراسات الباحث الدكتور سعد مصلوح ولاسيما: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية وفي النص الأدبي، ودراسات الباحث الدكتور حمادي صمود ولاسيما: التفكير البلاغي عند العرب.

ابداع

شعر

حدث بين البحر والشاطىء

رياض خليل

زورقي كان يمضي مع الموجِ،
يتبعهُ
كان حلمي شراعا .
وأنا مثل طفلٍ . .
يكابد أشواقهُ ،
ثم ترسم عيناه في لوحة الأفقِ
لوناً من الأرجوانِ . .

رياض خليل : قاص وشاعر من سورية ، من أعماله الشعرية «الكرنفال» .

ورملاً ،
ونوارسَ تهمس للماء أسرارها ،
ومرافىء تنتظر الغائبينَ . .
خلف ليل السفرْ ،
واغتراب القمرْ .
كنت أمضي مع الموج وعدا
ورجاءً . .
ووجدا .
كان يغضبُ . .
يفرحُ ،
كان يثورُ . .
ويهدأ
كنت أخاف كطفلٍ . .
وأذعنُ ،
أخشاهُ . .
أرضخُ .
كنت أعوم على قلقي .
لم يكن لي شراعٌ . .
ولا دفةٌ .
كنت أقتات خوفي ،
وأمضي مع الموجِ . .
أتبعهُ . .
وأنفذُ كلّ أوامره .
كان طاغيةً . . .
مستبداً ،

وكنت أراوغه .
كنت أضعف من ريشة . .
في مهب الرياحْ .
لم يكن لي جناحْ
أعزلاً كنت . .
لا ظفرَ . .
لا دفة . .
لا سلاحْ ،
كان خوفي سلاحي الوحيد .
وكنت كطفل أراوغه ،
ثم أخدعه بصياحي .
ثم يهدأ ،
امتص ساديته
حين أذرف ،
أو أستدر عواطفه . .
وحنانه
ثم أبقى على متن حلمي رهانا .
اقتفي الموجَ . .
يمضي كلانا .
أتوسمه قشةً . .
وطريقاً الى الرمل يحملني . .
آه . . ما أصعب الحلم في الموج ،
والموج يخدع . .
يغدر . .
يغضب . .

يهدأ . .
يغوي . .
يراوغ . .
لا تأملنَّ لديه الأمانا .
فما أصعب الموج في الحلم ! .
والحلم يطفو . .
يغوص ،
ويطفو على صهوة الموج ،
والموج أحصنةٌ . .
تتجامح رعناء حيناً . .
وتحرن حينا .
ولا شيء يلجمها .
ليس بين يدي أعنتها .
ثم كيف أقاوم ؟
والبحر يحترف الموج . .
يطلقه . .
فيعربد .
يلجمني . .
ويروضني . .
يمتطيني ،
يقيدني جسداً . .
وخيالاً . .
وذاكرة
ويوجهني خطوة .
ثم لا أستطيع تحاشيه . .

يخذلني
أتقهقر . .
أجتر خوفي .
وماأصعب الحلم في الخوف !
لا شيء بين يدي سواه .
يحركني . .
ويحررني .
أتقراه بوصلة . .
أتوسمه دفة . .
وشراعاً . .
رهاناً إلى الرمل . .
والنخل . .
يطلقني الخوف من وطأة الخوف
أخرج من لجة اليأس ،
أمتحن البحر .
أصنع من جسدي أخطبوطاً . .
له ألف عين ،
وألف ذراع ،
وألف دماغ .
ثم يملؤني الخوف جرأة .
ثم يسكنني طاقة عاصفة .
ثم يجعلني طائراً . .
يسكن الريح . .
ينشر ألف جناح
وأقاوم . .

أقتل خوفي . .
وأرميه للموج طعماً . .
فأخدعه
ثم ألجمه . .
وأروضه . .
أمتطيه . .
وأصنع من حبة الرمل جسراً . .
وبراً .
ومن ومضة الحلم أفقاً . .
وشمساً .
ومنْ غربة الانتظار عناقاً .
وأمضي . .
ويمضي معي الموجُ . .
يتبعني مرغماً .
وأدجنه . .
يتململ . .
أنْهَرُهُ . .
فيخافُ . .
ويذعنُ . .
يُسلس لي،
فأوجهه مركباً
دفةً
وشراعاً . .
ويذعن . .
يتبعني مثل جروٍ . .

يراوغني . .
ويصيح . .
ويذرف .
أشفق .
أحنو عليه . .
أداعبه كحصان أليف
فيصهل
يألفني
ثم آمره . .
وينفذ .
نمضي معاً .
نتبادل أدوارنا
وعواطفنا
وعناويننا . .
ومراكبنا . .
وكلانا يفتش عن شاطىء
عن شراع
وبحارة . .
عن مرافىء تبحث في صفحة الماء . .
تهفو إلى العائدين .
لتطفىء نار الحنين .
إنه البحر يحدوه للشط شوق .
هو الشط يحدوه للبحر حب .
وبينهما حَدَثٌ وحكايا .

ابداع

شعر

قادمٌ من جحيمي

رياض خليل

سوف أخرج من شوك حزني..
وردةً..
فرحاً..
سوف أخرج من ألمي وجراحي..
بلسماً،
من هزائم روحي ووجهي انتصاراً.
سوف أرسم في الصخر..
من خيبتي ظفراً،

رياض خليل: قاص وشاعر من سورية، من أعماله الشعرية «الكرنفال».

وطريقاً الى الذروة المستحيلة،
ثم أغرس في رأسها علمي . .
حلمي،
وأفجّر زنزانتي.
سوف أنهض من جوف ناري . .
مارداً يتحدى . .
بطلاً يتصدى،
يحمل الشمس سيفاً .
يمتطي الريح جنحاً ،
ويغزو،
ويفتتح الحربَ ،
يضربُ
يردي زحوف الظلام،
يقطّعها إرباً ،
ثم ينتزع النصر معجزةً .
ويدشن عهد اندحار المرابينَ
بالدّم . .
يعلن بدء الهزيمةْ ،
للذين شرايينهمْ ليس فيها
سوى الماء والملح .
يحترفون الصديدْ .
للذين أحاسيسهم من جليدْ .
للذينْ . .
يصنعون من القطن . .
والصوف . .
والريش أسماءهم،

ومن الشمع تاريخهم،
ومن الخمر..
والعاهرات..
وليل الموائد أمجادهمْ.
للذينْ.
ينسجون من الجهل أوهامهمْ،
ومن العقم ميراثهمْ،
ومن الزيف ألقابهم.
للذينْ..
يذبحون الكرامةَ
من أجل ساقطة..
أو غلامٍ..
وكأسٍ
يولمون لأجل ابتسامة جارية
يتغذون من جثث الأبرياء
يلعقون الدماءْ.
ويصيحون كالديكةْ..
يلهثون وراء دجاجةْ.
هؤلاء الذين ستسحقهم صحوتي،
ثم تهزمهم آيتي
وتسود معادلتي الرافضةْ.
أيها المتعملق بالسحرِ..
والمكرِ..
إرمِ حبالك ماشئتَ،
هاأنذا..
والعصا بيدي ماتزالُ،

ستبتلع السحر . .
والوهمَ . .
والمكــرَ . .
عُمْرُ الفقاعات ثانيةٌ . .
أو أقلّ .
أيها المتجبّرُ بالضعف ،
والمتسلّح بالجبن ،
لا يحجب الضعفَ والجبنُ زيفَ الشجاعة ،
أو صورة البطش . .

هاأنذا . .
والعصا لا تهاب الوعيدْ .
أو نباح كلابك ،
أو صوت طبل يدوي .
لا تهاب انفجار الفقاعات . .
وهم الحبال . .
سراب الجبال .
أيها المستبد الذي يتحصن
خلف القلاع ،
ويلبس أقسى الدروعِ ،
وتحرسه ألف جارية . .
وغلامٍ . .
وعبدٍ . .
وبصاصْ .

هاأنذا . .
والعصا . . .
قلقٌ . .

أرقٌ يبعد النوم عنك،
وهاأنذا . . . .
هَلَعٌ لايفارق قلبكَ .
هاأنذا . . .
أتخطى جميع الحواجز والعقبات إليك
تَلَمَّسْ عصايَ
هنا!!
وهنالكَ!!
تحت الوسادة!
عبر الهواء!
النوافذِ
في الأكلِ . .
والشربِ . .
في اللمساتِ . .
وفي الهمساتِ
تلمَّسْ . .
تلمسْ .
لعليَ في خلجاتك؟!
في ضوء عينيك!؟
في صوتك المتهدجِ . .
في دم قلبك؟!
فرعونُ . . . .
هاأنذا . . .
والعصا بيدي . .
وحبالك . .
والسحرُ

لاشيء يقهرني . .
وأنا حاضرٌ
قادمٌ من جحيمي
وها . . .
حاملٌ طور سينين . .
والنار تحرسني،
وتكلمني،
وتسددني،
والعصا كيميائي الذي
ليس يهزمه السحرُ.
أو فرقعات الفقاعات،
أو ضربات الطبول .
أنا قادمٌ من جحيمي . .
ومن يتم دربي . .
ومن قمقم الليل . .
من دمعةٍ . .
من . . . .
سأخرج . .
والنار درعي . .
خريطة عشقي
أنا قادمٌ . .
والعصا سيف حلمي
وحبي . .
حصاني .
أفرعون!!
والتيه درسٌ . .

وتجربةٌ . .
قلمٌ . .
وكتابٌ . .
وسيفٌ . .
وشارةْ .
وها . .
سوف أهزم كل جيوشك . .
أدخل كل المواقع ،
أحتلها . .
وأدكُّ حصونك . .
عرشك . .
أحرق كل حبالك . .
لاتغمض العين فرعون . .
لاتدع النوم يقهر جفنيك . .
هاأنذا
قادمٌ من جميع الجهات
ولاشيء يوقف زحفي .
أنا قادمٌ كالهواء . .
وكالضوء . .
كالموتِ
لاشيء يوقفني . .
قادمٌ . .
قادمٌ . .
قادمٌ . .

ابـــداع

قصــة

بعيداً... كالخزامى

خولة رمضان

عندما أنظر الى وجهه أشعر بضرورة إجراء بعض التغييرات في الخدين، تحت العينين مباشرة. وفي الذقن.

حاولت كثيراً أن أتحاشى النظرة الشاملة، ركزت عيني في العينين اللتين قل أن رأيتهما مشبعتين، فالاحمرار الطفيف الذي يشوب الأبيض الرائق دائماً يوحي إلى النعاس أو الارهاق.

● - خولة رمضان: أديبة وقاصة من سورية.

عندما تنفذ النظرات إلى الداخل أشعر بدوار في رأسي. ويخيل إلى أنني بحاجة الى الاسترخاء في مقعد عميق ومريح.

هل كنت عطشى إلى هذا الحد الذي جعلني أنكمش أمام الرجل غريب الملامح؟

أم أن الحنين المكتوم في أعماقي عرف بذاته أين يتجه. واختار رغماً عني؟!..

كانت العينان الحادتان قد فعلتا مالم أكن أخبره آنذاك، لكنهما سرعان ماأضحتا باهتتين عندما اقتربتا مني، وعندما حاولت الغوص في الأحداق لم أجد حدقتين أبداً، وجدت بياضاً مشوباً ببعض الخطوط العشوائية المنفرة.. فابتعدت.

ماتت العينان الحادتا النظرات، كلما حاولت استرجاعهما، أتأكد أكثر أنهما ماتتا، كلما حاولت تكوينهما ازداد بياض البؤبؤ..

أخشى أن تموت هاتان العينان!

كيف أخشى؟ لم أنظر إليهما مرة إلا وكان ليلهما مرعباً!

كانت في إحدى المرات عينان وحشيتان تطارداني، وكنت أتلذذ بالرقص في جوفهما، كان الرقص في أعماق الوحش الكاسر المطلّ من الحدقتين السوداوين أجمل ساعات أيامي، كان يطول لدقائق، لم أكن أكترث بالكلمات التي تقال. وكانت عملية الهجوم اللصوصية ممتعة، فقد كان يسرق نظراته من بين العيون الكثيرة التي تحيط بنا ويصبها علي. يصبها على جسدي. أما أنا فقد كنت أضحك في سري، فقد كان شيطان ما يقبع في فؤادي ويضحك ويدفعني للّعب بالعيون.

العينان الوحشيتان ظلتا مرعبتين، حتى الآن هما مرعبتان وسوداوان، تأتيان في الليل، تؤرقاني يشعّ من جوفهما الأسود بريق وضّاء، أكاد أحسبه دمعة تغشى السواد القاتم، تعجباني بحزنهما العميق، تأخذاني إلى أماكن بعيدة، فيها أنبياء مصلوبون، وأطفال جائعون، وفيها عيون تبكي.. أطفال أطفال...

دائماً تأتي العينان الوحشيتان، تظلان معلقتين أمامي قرب الخزانة حيث يشتد الظلام، انهض لأقترب منهما، فتبتعدان، تختفيان. . .

أتراهما تنتقمان؟ دائماً تتلاشى العيون الحزينة. تبتعد عني أو تتخلى عن بريقها الأخّاذ ثم تلومني. . .

قرر ذات مرة صاحب العينين الوحشيتين أن يحسم الأمر، تعب من الرقص داخل الأحداق وجاءني حاملاً وجهاً ضخماً تعلوه العينان الوحشيتان ذاتهما. كان متأنقاً بشدة، متأنقاً إلى درجة تثير الرغبة في الصراخ. .

آنذاك رأيت الوحشين في داخل العينين أرنبين أليفتين، كانا ضعيفين من شدة الرجاء وانخرطت العينان منذ ذلك اليوم في الجسد المرتدي حللاً أنيقة، صارت مثله تماماً: تتوسلان، ترجوان الاقتراب أكثر. .

لاأدري لماذا كرهت الرجل، كيف نهضت، وكيف غابت بعدها العينان السوداوان الحزينتان. . . غابتا طويلاً غابتا ولم أعد أراهما إلا في الليل. تأتيان مجردتين عن الرجل المتأنق، تأتيان متحررتين من الوجه الضخم، تذرفان دمعة، لاتدعانها تهبط، تظل الدمعة تلتمع وسط الظلام، أغمض عيني وأنام ولا تجف الدمعة.

هل ظلمت العينين الوحشيتين؟ بالذكاء؟ إنهما تأبيان التجسد! . .

منذ مدة بعيدة قال لي: مخيفة!

ـ من؟

ـ أنت، عيناك.

ـ إذاً. أنت أيضاً.

ـ ماذا؟

ـ مثلي. تدخل الكهوف البعيدة، تدهش في مجاهيلها. .

ـ ازداد إعجاباً بك. . لكن.

لم أسأله عما بعد (لكن) هذه، لأنني أعرف بماذا يفكر، وكيف يفكر، كنت أفكر في نفس المدار. أطرقت. لم أقل له شيئاً، اكتفيت بالذهاب الى البعيد.

عدت فعاد معي، ذهبت الى الشارع. رأيته يسير في رأسي، حاولت أن أنسق أفكاري، لم أستطع، كان يتشبث بكل شيء. إنه يغزوني. قاومت. لكنه غلبني، ظهر على ساحة وعيي، وأظل بعينيه المتعبتين. تربع على ثغري، على فمي، على وجهي وأنساني ضرورة إجراء بعض التعديلات في وجهه، أما حين مد يديه الصغيرتين، ومسّد على شعري باليمنى، وأمسك بذقني باليسرى أيقنت أن التعديلات التي كنت أتخيلها إنما حدثت، أو رأيت وجهه أجمل مما تخيلت!

وبسرعة مفاجئة خفضت نظراتي، أحسست بحرارة لاهبة في عيني جعلت الدموع تنهمر دونما بكاء!

ذهبت الى النوم، أردت أن أبتعد، أن أنسى، لكنه أيقظني، وفي الليل عادت العينان الوحشيتان!

قررت أن أستقل عنه، أقنعت عواطفي بصحة موقفي، وذهبت وأنا أبعده عني. بدأت أسترجع مابتسنى لي من الذكريات كي أضيعه، لكنه كان في مركز تفكيري.

قلت: سأتجاهله: كيف؟

خطر لي أن أفكر في كل ماأراه في الطريق، طريقي إليه!

ووجدتني لاأرى إلا مايتعلق به، كل ماأراه موجود هو فيه!

هل أستسلم؟

أسئلة كثيرة.. سلمت زمام الأمور لتلك التي تجلس في كياني وتتصرف دون أن تسألني، ودون أن تنتظر موافقتي (الامرأة العملية) فقد كانت دوماً تحسم النقاش وتنهض بي وعندما كنت أقرر أن لا أفعل كانت هي تفعل. وفي الأخير تصالحني وتقول: هكذا أفضل.

حملتني (الامرأة العملية) وسارت بي، إلى أين؟ إليه!

جلست طويلاً، انتظرت. لم أره، وعندما جاء كان مشغولاً، غضبت وانصرفت.

لم أعد إليه . (الامرأة العملية) لم تطالبني بالذهاب إليه . لم تحرك أقدامي، بدأ يبتعد . عادت أفكاري من معركة الغبار، بدت أوضح، مرت فترة صحو، غابت فيها العيون كلها . لم أفتقدها لم تكن فترة صحو، فترة غياب، لاأدري، لاعيون .

جاءت العينان الحادتان . كيف عادتا، ألم تموتا؟

جاءتا تتوسلان . أكره التوسل، تتوسلان وتتهمانني بالظلم . أأنا ظالمة؟

ـ أجل . الموت أفضل من هذا اللاموت .

ـ وماذنبي؟ إنك تعيش، الحياة لكل من يحياها .

ـ لكنك مسؤولة عني .

ـ بأي حق؟

ـ لأنك سمحت لي أن أعرفك . لايجوز أن تنسحبي

ـ أنا لم أقرر شيئاً، وكما عرفتك عرفتني .

ـ انك قاسية، لن أسامحك .

ـ ليكن، لن أستطيع غير هذا .

(ظالمة) . . لاأريد أن أكون ظالمة . ولاأستطيع أن أتحدث إليه، أحسست أني أجهد كثيراً عندما قلت له تلك الكلمات . وأني أكرهه، ومع الكراهية أشفق عليه . قم؟ من نفسه؟

كيف تاهت عيناي ورستا في عينيه الحادتين، أين ذلك السحر القوي الذي كان يتدفق منهما؟ لم أرَ شيئاً فيهما اليوم؟ والبياض يزداد . والنظرات هلامية، وتلك الخطوط التي تتجمع حول العينين عندما كان يضحك، كانت ـ مى في قاموسي (خطوط الحنان) شاهدتها بوضوح، إنها تجاعيد مراوغة، ولاتعني سرى العبث والحاجة الى الرشد .

هل أحببته يوماً؟ لا أظن، لقد استحوذ علي إعجابي، بهرني ثم تلاشى الانبهار!

(غيبة) . . ببساطة : خدعتني بعض الأمور، خدعت عواطفي، إحساسي لايخدعني، خدعته، خدعني؟

لايهم، فلقد كان يوماً يمتلك سحراً لاأعرفه، ثم انكشف السحر.

كما غابت العينان الوحشيتان، غاب الرجل الآخر (غريب الملامح). لم يأت. أتراه يذكرني؟ إني أذكره كثيراً رغم نجاحي في إبعاده عن مركز تفكيري، في البدء راودني بعض الأمل بمجيئه فبعت أياماً عديدة انتظره وأحياناً أركض نحو الشباك مدفوعة بقوى غريبة تنبؤني أنه قادم، أنظر، انتظر، لاأحد، أعود ويعود الأمل في اليوم التالي، لكنه لم يأت، ولم يحاول أن يسألني، فقد كان من الممكن أن أرى وجهه جميلاً ولاداعي لإحداث تعديلات فيه لو أنه أتى في تلك الأيام، لكنه لم يأت. وظلت التعديلات ضرورية لوجهه ذي الملامح الغريبة.

سكنت (الامرأة العملية)، يبدو أنها تعبت هي الأخرى، اتفقت معي على الهدوء بعيداً، سكن كل حنين، وهدأت كل الوعود، انصرفت أحاسيسي إلى التلبد ـ هذا أفضل ـ هكذا قررنا أنا وتلك التي تجلس في كياني.

فجأة: أجهشت بالبكاء! ماذا؟

كانت رغبتي بالبكاء قوية، لم تكن رغبة. ولم تكن حاجة أيضاً، إنما كان نحيباً ينبع من أعماقي من يبكي في داخلي؟ العينان الوحشيتان؟ الحادتان؟ أم العينان المرعب ليلهما؟ أم أنا؟ الأمرأة العملية؟...؟

جميعنا كنا نبكي، كنا بحاجة إلى طرح تلك الدموع.

قررت (المرأة العملية): اذهبي أنت، ولاتنظري الى العيون، دعي المهمة لي، فأنا أعرف كيف أتلقى الكلمات وأعرف أيضاً كيف أعانقها..

عيناي لعينتان، غلبتاني، بحثتا عن صاحبتيهما، نظرتا إليهما، وقبل أن ترتدا يائستين سارعت المرأة العملية وصرخت في رأسي: ألم نتفق؟ دعينا من العيون!.

ـ ولكن.. الكلمات... ماذا أقول؟

ـ قولي كل الكلمات التي تقولين، أجل قولي هذه الكلمات التي تقولينها الآن!

قيلت كلمات.. لم أنتبه خلالها إلا لسؤاله:
ـ أأنت نادمة من أجل ذي العينين حادتي النظرات؟
ـ لا.. لا أعرف.. أجل نادمة، لست نادمة وإنما حزينة.
ـ لاينبغي أن تحزني، فلقد كان ذلك فعلاً.

أن تقال بعض الكلمات التي تعود الى ثالث. هو صاحب النظرات الحادة، هذا مالم أكن أتوقعه، كنت أريد أن يقال مالايعود إلى أحد، حتى لو كان هذا (الأحد) أنا أو هو: الرجل الذهني.

الخيبة: مرة أخرى.. متى سألقى ذلك الرجل. متى ستجتمع كل هذه العيون في عينين لوجه واحد، لوجه واحد جميل، ولفكر بارع مليء؟ هل يمكن؟

الخيبة! ياللوجع، لن أبحث، لن أذهب الى أحد، لن أرى أحداً، لن أنظر ولن أسمع بعد الآن.. بعيداً.. بعيداً.. كلهم ذهبوا، ابتعدوا، غاصوا في طية عميقة من طيات الذاكرة، فتحت جلدي وأخرجت (المرأة العملية):

ـ ماذا تريدين مني؟
ـ أريد لك الفرح.
ـ لاأريد شيئاً. كفي عني، اخرجي مني، لاأريدك.
ـ أنا أنت. لن تستطيعي طردي، أنا منك وأبحث معك.
ـ عمَّ؟
ـ لاأدري، أنت تعلمين، ولاتفصحين عم تبحثين! ، قولي ودعينا نرتاح.
ـ أنا لاأبحث عن شيء، لاأعرف شيئاً، دعيني أرجوك.
ـ نامي إذاً..

استسلمت للنوم طويلاً، نوم طويل. نائمة وأنا أقوم بأعمالي كلها، نائمة، كل مافي روحي وعقلي وجسدي نائم، فقط، كان صوت بعيد،

صوت مبهم، لايشكل جزءاً من كلمة، ينطلق بين الفينة والأخرى في أنحاء الروح. وكانت رائحة الأيام الغابرة تجتاح رأسي في النوم أو اليقظة. و.. رعشة البكاء..

منذ قليل استيقظت، ومازلت أشعر بالنعاس، سأعود للنوم. فجأة: صوت ينبعث (من هناك)؟!.. الصوت أعرفه.. ألنا نائمة؟

مشيت باتجاه الصوت، إنه هو: الرجل غريب الملامح، عيناه حزينتان. حزينتان كالسنونو الضائع.

- مابك؟ هل أنت حزين؟

- لاأعرف. تعالي؟

- غداً سآتي.

- سأنتظرك.

لم يذهب الأحمر الطفيف، النعاس أو الإرهاق مايزالان يتعبان لعينين السوداوين، الأهداب والضحكة الحزينة جعلت وجهه جميلاً، لايحتاج إلى تعديلات أبداً.

- لعلك من أشقى إذا فارقتها؟

....

- لاأصبر على صمتك، تحدثي..

- ولاأحب أن أسقط في متاهات الحيرة.

- لاحيرة بعد اليوم. عيناك ترعباني، وأحب أن أدخلها.

- جبينكَ. أنتَ...

لم أتمكن من القول، البريق الكاسح اجتاحني، وتذكرت الحاجة الى مقعد مريح عميق.. وجهه جميل.. صوته بعيد. قريب... مني..

بكلتا يديه جمع شعري وشدني إليه، ثانية إنهارت عيناي. أغمضتهما على الدمعة التي لم تجف، دمعة العينين الوحشيتين.

تنويه

نشر في العدد / ٣٧٥/ كانون الأول لعام ١٩٩٤ من مجلة المعرفة مقال بعنوان «الشكل الفني لقصة الطفل العربي» للسيدة «نهى الدباغ».

وقد تبين أن المقال مأخوذ بحرفيته تقريباً من كتاب للدكتور سمر روحي الفيصل.

وهيئة التحرير إذ تنوه آسفة أن يحدث مثل هذا الأمر، تعتذر عن نشر أيّ مقال بعد اليوم للسيدة المذكورة.

وترجو ألا يقع أمر كهذا في المستقبل.

نــدوة الشــابي والقيــم النقديــة

محي الدين صبحي

هذا البحث ليس تغطية صحافية للندوة التي عقدتها مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للابداع الشعري في فاس بالمغرب (١٠/١٠/١٩٩٤) تحت اسم ندوة الشابي؛ بمناسبة مرور ستين عاماً على وفاته. وإنما أقدم دراسة في الأبحاث النقدية معتمداً على محاور أعتقد أنها تغطي معظم المساحة التي

---

* محي الدين صبحي: أديب وباحث من سورية، يهتم بالدراسات الأدبية والنقدية، له عدد من المؤلفات في مجال النقد الأدبي منها: «عصر الأيديولوجيا»، «النقد الأدبي»، «شاعرية المتنبي».

تشغلها نظريات النقد الحديث في معالجتها للشعر الحديث. والأبحاث المقدمة، في معظمها، تدل على نضج نقدي تمكن به الدارسون العرب من تجاوز الترجمة والتصنيف إلى القدرة على تعديل الأسس النقدية الغربية بغاية تطبيقها على النص العربي.

تألفت دورة الشابي من قسمين، القسم الأول احتوى سبع دراسات عن الشابي لا تخرج كثيراً عن المألوف مما نعرفه عنه سوى أن المناهج دخلت فيها جداول احصائية وأشكال هندسية أغمضت النتائج وعمت على الخصائص حتى بات الاهتمام منصباً على الناقد ومناهجه بدلاً من أن يتجه إلى الشاعر ونتاجه. ومع ذلك فقد نجح الباحث محمد عصفور في تقديم بحث أصيل كشف فيه عن «الروافد الأجنبية في التجربة الابداعية لدى الشابي» بمقاربات ناضجة تبتعد عن فكرة التأثر كأخذ مباشر وتوسع دائرته ليصبح جواً ثقافياً عاماً. وسوف أكتفي بمثل ناصع عن هذا المنهج القويم.

فقد ثبت أن الشابي قرأ عن شكسبير من خلال كتابات العقاد. غير أن الدكتور محمد عصفور يأخذ قصيدة الشابي:

ضحكنا على الماضي البعيد، وفي غد
ستجعلنا الأيام أضحوكة الآتي
وتلك هي الدنيــا: روايـــة ســـاحر
عظيم، غريب الفن، مبدع آيات

فيقدم هذا التعليق الموحي: «حين تصادفني أبيات مثل هذه في الديوان فإنني لا أملك الدليل على أن الشابي قرأ مسرحية مكبث... ولكنني أملك الدليل على أن أبيات الشابي غير ممكنة من خلال التراث العربي الاسلامي وحده، لأن هذا التراث لم يعتد على المجاز المسرحي الذي يجعل بني البشر ممثلين على مسرح الأحياء ويجعل الخالق «ساحراً عظيماً»».

وهناك الدراسة المتميزة التي قدمها الدكتور عبد السلام المسدي عن (الظواهر المتميزة في المضمون الشعري عند الشابي) وتقوم على افتراض

وجود تناظر بين محاضرة الشابي «الخيال الشعري عند العرب» في ما حوت من مبادىء نقدية وبين الأسس التي بنى عليها قصائده في ١٩٢٩ وما بعد.

«فأول شيء نراه عندما نقابل بين الخيال الشعري والديوان هو أن الشابي يهدم في الخيال التراث الذي يبني عليه الديوان، فهو يستغل في أغاني الحياة تراثاً ثقافياً انتقده ورفضه في الخيال الشعري

(عامر غديرة: الشابي ترجمة حياته وترجمة أشعاره، تونس ١٩٨٦ ص٢٨) لكن الشابي ربط بين الخيال واللغة في الإنسان، على اعتبار أن اللغة «لاتقتدر على الاضطلاع» بالتعبير عن انفعالات الإنسان «وإنما الخيال يمدها بقوة ما كانت لتجدها لولاه». ويصور في شعره الخيال على أنه ينبه الشعور، مما يؤكد «على انسجام رؤية الشابي في ما قاله عن الشعر وفي ما صاغه شعراً. وهذه هي درجة المواءمة داخل العالم الشعري والوجداني لدى شاعرنا... ورائز من روائز الأصالة الذاتية» فالشعر «أصل» والتفكير «في الخيال الشعري عند العرب» فرع عليه: «واللطيف الدقيق في تناسج النصين- النص الموضوع والنص الناقد- أن أبا القاسم الشابي يجعل علاقة الشعر بالإنسان على مقاس علاقة الخيال به» أما القسم الثاني من دورة الشابي فقد تمحور حول «الخطاب الشعري المعاصر»، وحظي بدراسات متماسكة رفيعة المستوى في مجملها بحيث تستحق أن تقدم مجتمعة بصفتها نظرات عربية في الشعريات المعاصرة. وقد اقتضى ذلك منا اتباع منهج تركيبي يؤلف بين أهم العناصر التي عالجتها الأبحاث. وقد وجدناها تتألف من المداخل التالية:

١- المنهج. ٢- المبدع. ٣- الشعرية. ٤- التجريب. ٥- الغموض. ٦- الاستحضار. ٧- اللغة. ٨- الايقاع. ٩- الشعر الحديث والمتلقي. ١٠- الشعر الحديث والنقد.

وسوف نناقش كل فكرة كما أوردها صاحبها، مع إشارة واحدة إلى عنوان بحثه تقع في المدخل الرئيسي الذي يندرج بحثه فيه. وهذا يوضح أن

هذه الدراسة لا تهدف إلى تقويم الأبحاث بحثاً بحثاً، وإنما تسعى إلى تقديم هيكل نقدي تؤلفه الأفكار الواردة في الأبحاث. وثمة ملاحظة أساسية هي أن البحث المكتنز الذي قدمه الباحث التونسي الدكتور محمد عبد المطلب قد عالج معظم العناصر تحت عنوان «أدوات الخطاب الشعري المعاصر» مما فرض علينا أن نبتدىء به في كل مدخل.

١ - المنهج : يحتاج الأمر إلى عملية توفيق بين الوافد والموروث، واستخلاص مجموعة تقاليد صالحة للتعامل مع الخطاب العربي لأن ارغامه على تقبل التقاليد النقدية الوافدة سيكون بمثابة زرع جسم غريب في جسد النص، وبالضرورة فإنه سوف يلفظه

.. فإذا كان كل خطاب يطرح مدخله الخاص فإن الخطاب الواحد قد يطرح مجموعة مداخل تتيح للدارس أن يتحرك في واحد منها ليصل إلى مستهدفه بالتحليل والكشف.. ذلك أن تعدد المداخل كائن في بنية النص الأدبي، مما يجعل مواجهة الخطاب تحتاج إلى مغامرة نقدية تتجاوز التقاليد المألوفة لتتكيء على ما يفرزه الخطاب ذاته من تقاليد. فلم يعد من المتاح تطبيق مقولات نقدية بعينها على ابداع بعينه، وإنما تنبع المقولات النقدية من الابداع ذاته. إن التعامل مع الشكل يحفظ للكلمة حقها المشروع في انتاج الدلالة خلال بنيتها الصوتية، كما أنه يعيد للبناء الصوري أهميته التي فقدها مع التوجهات المضمونية التي تتغاضى عن كيفية انتاج المعنى. غير أن كل هذه المقولات مرهونة بحلنا لمشكلة قراءة الشعر الحديث، والطريقة التي بها نتلقاه.

أ- بنية الشعر الحديث :

يرى د. حسين الواد أن نهوض الشعر الحديث على إعلان القطيعة مع التراث، من حيث ما يرغب إليه من اعتماد اللغة المصفاة التي تلائم كيانه، ومن عزوف عن الإخبار عن العالم، وامتناع عن حمل الخطاب المفهومي الذي يفسر الوجود ويجلي غموضه في منظومة من المفاهيم البيّنة- يطرح بشيء من الحدة غير يسير مسألة قراءته.

إن الشعر الحديث، بحكم عدم توفر المعنى والموضوع فيه، وعدم اضطلاعه بالتعبير عن الفكرة أو الرأي، وعدم قيامه على التصوير والوصف، وعدم استخدامه مقومات الجمال التي ألف القارىء من الشعراء أن يستخدموها في الكلام الفني - إنما تستدعي قراءته انصرافاً عن هذه المقاييس التي تستند إليها قراءة الشعر القديم.

فماذا سيقرأ القارىء في شعر لاتتوفر فيه أسباب الكلام الفني كما أسستها البلاغة القديمة، فكثر فيه الغموض والايماء ونهض على ما يشبه الجنون في تركيب عناصره بحيث صار يخص أولاً وقبل كل شيء ذاتاً مبدعة في صميم علاقتها بالموجودات؟ وكيف يقرأ القصيدة الحديثة إن كانت «حركة» و«إثارة» و«وجوداً»، و«رؤيا»، و«كشفاً» و«خلقاً» يجمع الشعر الحديث بين انتفاء الفكرة والخلو من مرجعية العالم الواقعي خارج النص، وذلك سعياً منه إلى أن يصوغ من علاقته الخاصة بالوجود وجوداً كلامياً ناشئاً من تعلق اللفظ باللفظ. معنى هذا أن بلاغة القول الشعري لا مفر لها من أن تستبدل ببلاغة القراءة.

ب- قراءة الشعر الحديث

فهذا الكلام المخلخل الهارب من نظام العالم إلى نظام الرؤيا، والذي يُرجع ذاته إلى ذاته، إنما يعطي في نهاية الأمر نصاً مستمداً من احساس الشاعر بالأشياء، لا من الأشياء ذاتها. وعندئذ تنقلب القراءة إلى احساس من المتلقي بالأشياء في النص، وليست هذه القراءة تعرفاً على الأشياء بذاتها أو بعلاقتها مع النص. أي أن القارىء يحل محل الشاعر في تلقي السيل الـ«لفظي» الموصل بالاحساس. فهل هذا ممكن؟

الحق أن الانتقال من بلاغة الكتابة والخطابة إلى بلاغة القراءة لا يضمنه شيء. وقد أفضى، لعدم وضوح السبل فيه، إلى الأخذ بتعدد القراءات، وانتفاء تعارضها وانفتاحها لكل تأويل بلا ضوابط. غير أن عزوف القارىء- الناقد عن الشعر الحديث دفع شعراءه إلى قراءة بعضهم بعضاً؛ ونتاج هذه

القراءات إما أنه يعود إلى «الذوق» الصوفي أو إلى اقتباس نصوص فلسفية لتسويغ الحداثة.

٢- المبدع

كل مرحلة شعرية حاولت أن تؤسس شرعية وجودها من منطلق (وجود أزمة) نتيجة لبلوغ الخطاب الشعري السابق عليها قمته من ناحية، وتوقفه عن التطور من ناحية أخرى.

ومع الايغال في تجربة الحداثة خضع العالم كله بما فيه من موروث ومستحدث لسطوة المراجعة وإعادة النظر في قيمه المقدسة مهما كلف الاصطدام بها من معارك وتوترات. مما أدى إلى موقف أصبحت فيه الذات موضوعاً والموضوع ذاتاً في تجربة تندّ عن التحديد الوصفي.

إن الذات في شعر الحداثة أداة تدمير وتكوين في وقت واحد. لذلك فهي تعيش لحظة اغتراب دائمة، وهي لا تعرف معنى الثبات لأنها في حالة تغير دائمة تجعلها لا ترى عالمها من منظور واحد مرتين، بل في كل مرة تتسلط الرؤيا على تشكيل جديد. وهذا يزيد في كثافة حضور الذات في الخطاب الشعري الحديث.

غير أن الدكتور أحمد درويش، بعد أن استعرض صور الشاعر عند اليونان والعرب إلى العصر الحديث الذي انهارت فيه كثير من قيود الشكل عند المبدعين، يقدم صورة متشائمة عن الشاعر العربي الحديث:

«لقد كثر الذين يكتبون الشعر أو ينتسبون إليه، وقلّت الشخصيات المتميزة، بحيث أصبحت شخصية الشعر، أو شخصية الحركة الشعرية، تهدد مرةأخرى بالطغيان على حساب شخصية الشاعر، ولم يعد من السهل أن تميز مبدعاً من آخر، فالأطروحات متشابهة، والزفرات متكررة، ومسارب الغموض يقود بعضها إلى بعضٍ، والادعاءات برفض «وصايات» النقاد ثابتة في كل جدال، ودفتر الشعر المعاصر يتضخم يوماً بعد يوم، وشخصية الشاعر تذبل ساعة بعد ساعة، فهل يتجه الشعراء مختارين إلى

مقبرة جماعية كالأفيال عندما تحس بعدم جدوى الحياة؟ أم أنهم يتجهون إلى عصر آخر وبعث جديد؟»

أخشى القول إن الباحث أحمد درويش قد وقع في فخ التعرض الشخصي للشعراء المحدثين. والذي أوقعه في هذا الفخ هو منهجه التاريخي الذي جعله يرى «أساطير حول الشاعر تجنح به في اتجاهات متعارضة فيجعله بعضها ريشة في مهب رياح قوى قادرة غامضة، ويضعه البعض الآخر في مصاف قوى الكائنات المبدعة كالأنبياء والسحرة».

فأفلاطون يلغي الشاعر لصالح الشعر، و يرى أن «الشاعر كائن أثيري مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم، فيفقد صوابه وعقله». أما عرب الجاهلية والاسلام فيضعون الشاعر «في مصاف كبار رواد المعرفة والتغيير والتأثير كالأنبياء والكهان والسحرة» لكن القرآن فصل فصلاً نهائياً بين الشاعر والنبي «وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين» (يس ٦٩) فاختص النبي بالوحي تأتيه به الملائكة وجُعل لكل شاعر شيطان يلهمه، كما ذكر المعري في «رسالة الغفران» وابن شهيد الأندلسي في «رسالة التوابع والزوابع».

وجاءت الرومانتية فأبرزت شخصية الشاعر عاشقا بطلا، وتلتها مدرسة علم النفس فجعلت الفن نتيجة انحراف في شخصية الشاعر، حتى أن العقاد طبقها على شعر ابن الرومي.

وأنا أميل إلى القول بأن الشخصية الشعرية تختلف كثيراً عن شخصية الشاعر الواقعية، لأن الأولى من صنع الخيال وتأتي للتعويض أوالابهار أو لغير ذلك من أسباب. فالشعر ينحو إلى أسطرة الواقع، بما فيه شخصية الشاعر.

الدكتور محمد الهادي الطرابلسي ينظر في عملية الابداع ويرى أنها تمر في طورين: طور الأزمة النفسية وطور الأزمة النصية، الأولى تتفاعل مع التجربة والثانية مع اختيار مادة الكلام «ولايسمى الشعر شعراً إلا إذا اجتاز

المبدع عقبة الأزمة النصية وسجّل أثرها في حصيلة من الكلام السامي» تعتمد على القدرة التوليدية في اللغة.

٣- الشعرية

من طبيعة الشعرية أنها مفارقة للواقع المادي والمعنوي، ووسيلتها في ذلك الطاقة التخيلية التي تجمع بين عناصر الرؤية عن طريق علل تخييلية مما يجعل لكل شعرية معقولاتها، لأن التأمل العميق يكشف عن هذا الانتظام في شعرية المبدع.

تؤثر الحداثية الشعرية- غالباً- منطقةالحياد، فتنطلق من منطقة محايدة بين الذات والموضوع، حيث تحاول أن تتجرد من فرديتها وانفعالاتها الخاصة لتطل على عـالمها بوعي قريب من الموضوعية، في محاولة للنفاذ إلى جوهره.

د. حسين الواد في بحثه المعنون «تأثير الخطاب الشعري في المتلقي» يرد الحداثة إلى تمييز مالارميه(١٨٤٢- ١٨٩٨) بين السرد الإخباري الذي يختص به النثر والكلام المصفى السامي الذي ينهض به الشعر. وقد أكد ذلك بودلير (١٨٢١- ١٨٦٧) فقال:

«لايمكن للشعر أن ينهض بوظائف العلم أو الأخلاق إلا إذا كف عن أن يكون شعراً، ذلك أن الحقيقة ليست غرضاً من أغراضه: فغرض الشعر إنما هو الشعر نفسه»

فالشعر ينطق بلسان حال العالم ولايخبرنا بمجريات العالم ولذلك لا يحتاج الشعر إلى منطق معقول لأنه لايحيل إلى شيء خارج عنه فهو كلام لازم لايتعدى ذاته لذلك فإنه يوفر متعة جمالية خالصة.

وقالت فلسفة الظواهر إن الميتافيزيقا أناطت بالأدب مهمة تفسير العالم فجعلت الشعر يعتمد على العقل، في حين أن الظواهرية توكل إليه صوغ تجربة مع العالم والدخول معه في صلة حميمية أو صراعية مع «ما لايقع عليه البصرمن المبصّرات».

فالعالم خارج الذات أشياء تحجب أشياء إلى ما لانهاية، مما يستلزم استخدام البصيرة والحدس للامساك بحاضرها رب يقع بين غيابين: ماض يتبع المرء كظله ومستقبل محمل بإمكانات لا يحدها غير الموت. فالشعر الجديد هو ميتافيزياء الكيان الإنساني.

ثمة بحث خارج عن مألوف الحداثة داخل في البحث عن جوهر الشعر ووظيفته، وضعه الدكتور نديم نعيمة تحت عنوان «رؤيا الشاعر ومكانتها في التقويم النقدي المعاصر» يفرق فيه بين الشعر والنثر بمقياس الفرق بين التركيب والتحليل. الشاعر يأخذ ما تناثر ويجسده في كل موحد بينما يعيد الناقد تحليله وارجاعه إلى عناصره المكونة. ولكن الكل دائماً أكبر من الأجزاء لأن تشريح الجثة يميتها لكنه يوصل إلى معرفة التفاصيل وآلية العمل، في حين أن نسمة الحياة ولغز الذات هما سر الوجود والنماء.

قياساً على ذلك تكون القصيدة أكثر من مجموع أجزائها.

يقول الباحث: «هذا (الأكثر) في القصيدة، أو هذه الذات، أو هذا

السر الذي بسحر كيميائه يتحول العام إلى خاص والشائع إلى مكتوم والكثرة إلى وحدة، هو في حقيقة أمره الذات الشاعرة أو الذات الرائية أو ما يمكن أن نطلق عليه اصطلاحاً رؤيا الشاعر. وهكذا تصبح هذه الرؤيا في واقع أمرها، باعتبارها ذات القصيدة، هي القصيدة في حقيقتها وسر وجودها، بل هي ذلك «الأكثر» فيها الذي من دونه، على الرغم من التوفر مسبقاً لجميع عناصرها، ما كانت لتكون».

وهو في هذا الكلام يطابق بين الرؤيا والقصيدة، وهذا أمر غير واقعي لأن القصيدة قد تخلو من الرؤيا وتظل شعراً. مما يعني أن الشعر شيء مختلف عن الرؤيا وأن القصيدة لاتتحدد بالرؤيا التي فيها، إذا وجدت. والخلط بين الرائي والرؤية والقصيدة يهدف إلى تأكيد الإيهام بوحدة مزعومة بين هذه العناصر التي يندر تواجدها معاً وإن كان هدفاً أسمى في الفن. صحيح أن الرؤيا هي العنصر الذي يحدد عظمة القصيدة باتساعها

وتماسكها، كما عبر الباحث أقوى تعبير بقوله «هذا العيني المطلق، أو هذه الرؤيا النبوية البدئية المنتظمة في قصيدة، هي في نهاية المطاف المحك الحقيقي للشعر وفيصل التفرقة بين الشعراء». غير أن التفاوت في الجودة بين القصائد ليس وقفاً على الرؤيا، بدليل أن قصيدتين أو أكثر قد تحملن الرؤيا ذاتها فتعلو واحدة وتسقط أخرى.

وللايهام أيضاً بوحدة مبالغ في أمرها خلط الباحث بين النبوة والإلهام الشعري وهو يعرف أن القرآن فصل بينهما فصلاً قاسياً لأن العرب كانت تخلط بينهما. علماً بأن حيثيات الباحث صحيحة بالنسبة إلى الشعر حين يقول «فكأن الشاعر، وهو ابن اللغة البدئية المبدعة، إنما يملك في لاوعيه وفي صميم وجوده تلك الرؤيا الخالقة التي بها تنتظم القصيدة». لكن هذا لا يصح على الخطاب الديني لأن الشعر دعوة مطلقة إلى الحياة أما الدين فهو دعوة إلى نمط محدد من الحياة والسلوك والجزاء والعقاب. فموقف القرآن من الفصل بين الخطابين الشعري والديني موقف علمي تعاقب عليه النقاد من لونجينوس إلى القاضي الجرجاني إلى نور ثروب فراي- إلى أن جاء بحث الدكتور نعيمة ليؤلف بين المختلفات. وفي سياق الدمج بين المختلفات يؤلف الباحث بين الشعر والأسطورة، وآخر أبحاث ليفي شتراوس تؤكد الحس البديهي بأن الأسطورة تعتمد على القصة في حين أن الشعر يعتمد على اللغة. ففي القصيدة تستخدم اللغة الشعر لتتجلى. أما في الأسطورة فالحوادث يمكن نقلها بأية لغة وبكل لغة. ولهذا يكون من باب الخطأ العلمي في مبادىء النقد الأدبي ما استنتجه الباحث بأن الشعر حين ينقل «حكاية الرؤيا العلوية البدئية» التي تحل في الأسطورة والشعر «لايعود مجرد عمل نظمي يصنف في باب الجمال، ويغدو عملاً كشفياً يندرج في باب النبوة». هذا الاستنتاج مغلوط من الناحية النقدية لأنه يتجاهل أن هدف الشعر تحقيق الجمال الفني في حين أن هدف النبوة تحقيق مملكة الله على الأرض في الحياة وبعد الحياة.

٤- التجريب

كل مرحلة حداثية دخلت في التجريبية لأن الحداثة حركة مستمرة وولوج إلى منطقة المحرمات. ولاشك أن التجريب بكل تجاوزاته قد ساعد على انغلاق الخطاب على ذاته، فهو لايقدم إلا نفسه، و لاينفتح في بنيته إلا بعد قراءات متعددة، لأن التجريب يجعل العمق الدلالي للكلمة يرتد إلى الداخل، وبالتالي فإن الوصول إلى حقيقته الداخلية يكاد يكون محالاً، فالقارىء دائماً في منطقة الشك والنسبي ولذلك يبقى التماهي أساس التجربة الجمالية عند القارىء ويسرد الدكتور صلاح فضل نقلاً عن جاوس خمسة مستويات للتلقي:

أ- التداعي ويشبع متعة الوجود الحر
ب- الاعجاب ويشبع النمذجة
ح- الجاذبية وتثير الاهتمام الأخلاقي
د- التطهير ويحدث مع البطل المضطهد
هـ- السخرية وتحدث مع البطل المضاد وتشبع التأمل النقدي

إن الأعراف التقليدية تطغى على أفق التلقي عند القارىء العربي مما يعطي الغلبة لجماليات التماهي التي تشبع اللذة المبنية على الألفة والتكرار.

٥- الغموض

إن التجريب يقطع صلة اللغة بالمعنى ويهمل الجانب التوصيلي، وهذا الإهمال يضع المتلقي في دائرة الحيرة ويدفعه بالتخمين إلى تشكيل عالم خيالي بقصد ولوج الأعماق. ان كثيراً من بلاغة هذا الغموض نتيجة اغتراب لغوي وحضاري بالبعد عن دائرة المألوف. وتزداد حدة هذا الغموض بالاتكاء كثيراً على الرموز العرفانية والأسطورية باشارات مبهمة إليها، والتنقل بين الواقع واللاواقع، والزمان واللازمان. ومن أسباب الغموض تكاثر (الضمائر) وغياب مرجعيتها، ويسميها د. صلاح فضل «تعدد الشفرات الشعرية الناجم عن عدم التحديد الموضوعي» بحيث ينصدم

القارىء لغياب محددات متعينة في النص مما يوجب عليه أن ينشط للتعرف على البدائل الفنية الماثلة في النص والمكونة لتماسكه. فكلما كان النص متسماً بعدم التحديد الموضوعي كانت مشاركة القارىء أكبر في انتاج دلالته. وهذا أمر يلغي الفهم ويحل الادراك الذي يقيم للقارىء عالمه التخيلي، على اعتبار أن العناصر الشعرية تتجاوز حدود المنطق وعملياته الذهنية.

٦- الاستدعاء

يحرص الخطاب الشعري الحداثي على أن يكون ذا طابع معرفي حضاري، لذلك يجعل من نفسه خطاباً مفتوحاً مهيئاً لاستقبال كل الخطابات الغائبة لتحل فيه على مستويات مختلفة، من حداثي وتراثي وعربي وأجنبي، ويجهد الشاعر قواه في الربط بين النص الحاضر والنص الغائب لانتاج نص ذي طبيعة تراكمية. ومع امتصاص الموروث الديني والتاريخي والأسطوري والشعبي والشخصي يصنع الشاعر سبيكة جديدة تحمل أنواعاً عديدة من الوعي.

يلعب الاستدعاء دوراً كبيراً في تحديد مضمون الشعر أو في تزويده بالمضمون. ويستعرض د. محمد الهادي الطرابلسي في دراسته «مصادر الخطاب الشعري المعاصر» أهم عناصر المضمون الشعري في القصيدة الحديثة، وعلى رأسها: الأسطورة التي «هي في أخص خصائصها قصص البدايات وفضاء العودة إلى الأصول».. ثم إن الأسطوري ملازم للشعر، فلا يتصور أن يقوم شعر دون حنين إلى عهد البدايات في الخلق والتكوين، والشاعر لايتولى عملية الخلق أو الابداع إلا من منطلق أنه يروم تجربة الخلق من جديد... وللتجديد في الشعر عندنا معنى تجديد الخلق لا خلق الجديد». ويوحد الباحث بين الشعر والأسطورة باطلاق. وهذا غلو لأن الشعر موقوف على لغته بحيث يصح القول إن اللغة هي التي تستخدم الشعر في حين أن الأسطورة تعتمد على الحكاية ولا تعبأ باللغة بدليل سهولة تنقلها

بين أم ولغات متعددة. ثم يفرق الباحث بين الأسطورة والأسطوري، على أساس أن الأولى قصة مكتملة والثاني أمشاج متقطعة ووسيلة بناء. «ويكون توليد الأسطورة في الشعر باستصفاء جوهر المعنى المقصود... وجعله في سياق أسطورة مأثورة يلتقي فيه بمعانيها».

أما التجارب الشعرية السابقة في التراث فيتم استلهامها بوصفها «مثلاً» باسقة ولايجوز النسج على منوالها. فتوظيف التراث في النص الجديد يضمن له شرعية الانتماء. ويرى د. نديم نعيمة أن «الشاعر هو ابن تراثه من غير شك، و في هذا تكمن هويته».

هنا أيضاً يبرز المتلقي العربي وسيطاً بين التراث والتحديث، كما يرى د. صلاح فضل فالأعراف التقليدية هي التي تشكل الجزء الأكبر من أفق التلقي عندنا، مما يعطي الغلبة لجماليات التماهي التي تشبع اللذة المبنية على الألفة والتكرار، سواء كان مرتبطاً بالنظم الايقاعية أو التعبيرية التخيلية. ولعل هذا هو السبب في امتداد التجربة الغنائية وسيطرتها على الشعر العربي، فهي تلبي الحاجة الأولية إلى الفهم والادراك عند القارىء العادي. ذلك أن القصيدة الحديثة تجد نفسها عند الخروج على القواعد المألوفة وصياغة قواعد جديدة خلال الممارسة، فبدلاً من التزام المبدع بالإفهام، في توصيل سلبي، يتحرك المتلقي لاستقبال النص والاسهام في بناء شفراته الجمالية. لذلك ينبغي «إعادة تأهيل» القارىء العربي كي يسهم في تكوين الدلالة الشعرية فيخرج من حيز الفهم إلى الادراك ومنه إلى الحدس والرؤيا.

أما بخصوص علاقة الشعر الحديث مع التراث، فبما أن القطيعة التامة مستحيلة فلا بد من الدخول في حوار شعري مطول بين الماضي والحاضر. لأن تاريخ الفن هو تاريخ استقبال المتلقين له عصراً بعد عصر، استقبالاً جمالياً حياً. وبذلك تزول فكرة التقليد لتحل محلها فكرة «استيحاء» التراث باستدعاء نماذجه الحية القابلة للتطور والاندماج في أنساق الشعر الحديث. لهذا يرى د. شكري عياد أن العمل الأدبي يمر من ذهن

الكاتب إلى ذهن القارىء في دورة متصلة يعيد فيها القارىء بطريقة عكسية أدوار التخلق الكامل للنص الأدبي من فكرة إلى رمز ولغة تتجسد في نص يعيد القارىء تمثله لغة ورمزاً وفكرة.

٧- اللغة

أصبحت اللغة بديلاً عن الواقع المهترىء المليء بالعقم والاستلاب، وغدت الكتابة أداة لانتاج الواقع ولم تعد اللغة مجرد وسيلة لرصد الواقع.

إن شعراء الحداثة يعطون المفردات أهمية بالغة بعد أن تحررت من أسر السياق واستولت على مهمة انتاج المعنى (وهي المهمة التي كان يقوم بها التركيب)، كما استقلت بالدفقة الشعرية بواسطة اسقاط الربط التعسفي بين الدال والمدلول واهدار المراجع وتخليق مراجع جديدة تعتمد التخييل في ادراك بعدها الدلالي، لأن المفردة لم يعد لها معنى واحد فقد صار كل مبدع ينغلق على معجمه.

على المستوى التركيبي صارت قراءة الخطاب الشعري الحداثي تنطلق من (لانحويته)، وهو ما يعتمد في ادراكه على (كفاءة) المتلقي اللغوية. كما يشيع فيه انقطاع العلاقات الدلالية بين التراكيب حيث يصطدم كل تركيب بسابقه لينفيه أو يلغيه.

ويرى د. محمد الهادي الطرابلسي أن «اللغة تُستلهم في الشعر بما هي جدول يسير الشاعر في الاتجاه المعاكس لتياره يروم دوماً الاقتراب من نبعه الأول الصافي لأن الشعر معارضة للغة- بالمعنى الفني لكلمة معارضة- غاية الشاعر فيها أن يزرع كلاماً في كلام». فالشعر صراع ضد اعتباطية العلامة، ومطمح الشاعر في عكسه التيار هو الرجوع باللغة إلى وضعها الأصلي وقانونها الطبيعي الأول.

وفي اللغة سحر وطلاسم. وأساس صناعة الشعر فك طلاسم اللغة واستنطاق رموزها، وتفجير طاقة الدلالة فيها. وإن في الكلام لسحراً أيضاً، وما الشعر إلا تحد لسحر اللغة بسحر الكلام. وبمقتضى ذلك يصبح

استلهام اللغة أهم مقومات الشعر، أي أهم مجال لاجتهاد الشاعر في الصناعة. يظهر ذلك في مختلف الظواهر اللغوية الموظفة في النص الشعري، وعلى رأسها توظيف الأصوات، لأن المواد الصوتية هي وحدها التي تظهر في النص عند التلفظ به، وتدرك حسياً مثلما تدرك ذهنياً. أما المواد التي تقع خارج المادة اللغوية - مواد الحركة والتصوير والتخييل - فليس لها حضور اشاري بل ترتسم لها في الذهن حركة وصورة.

٨- الايقاع

لم يهتم شعراء الحداثة بالوزن والقافية فحاولوا الخروج على النسق الرتيب لحساب الايقاع الدلالي النابع من النظام الصياغي بوصفه انعكاساً للايقاع الذهني الداخلي. فبدأت ظاهرة الخلط بين التفاعيل توصلاً إلى الغاء الوزن والقافية بزعم أن النثرية لاتلغي الايقاع بل تزاوجه مع البنية الدلالية العميقة. وهذا ما سوغ لها أن تستخدم الفراغ لانتاج هوامش دلالية، كما استخدمت الحروف لاسقاطات عرفانية وايقاعية. والايقاع يتم بالترديد على مسافات زمنية متناسبة لاسناد قيمة جمالية إلى الصوت - كما يرى د. الطرابلسي، ويضيف: ضرورة حسن توزيع المقاطع لتحقيق التفاعل بين المبنى والمعنى بتطويع الأصوات وأساليب التعبير عن الحركة واللون.. للمعاني، وتطويع المعاني لها».

إن «إيقاع الأصوات» عبارة تفيد معنى «صناعة الشعر من الأصوات» وأول ركيزة في الشعر تتمثل في تجاوز التصويت إلى إحداث الإيقاع إما بالترديد، أي باعادة الصوت على مسافات زمنية متساوية، وهو الأكثر شيوعاً، أو بالتناسق بين الأصوات بحيث تتشكل في قوالب مختلفة عن المقاطع العروضية التي يتشكل منها البحر. أو بالتطويع، ومرجعه إلى تحقيق التفاعل بين المبنى والمعنى عن طريق تطويع الأصوات وأساليب التعبير عن الحركة واللون.. للمعاني وتطويع المعاني لها، بمعنى أن يكون الصوت واجب الوجود في المكان الذي يجيء فيه، فإذا حل غير محله حدث خلل

في النظام الصوتي والطاقة الشعرية، كما يكون بالتحسيس والتخييل أيضاً، بمعنى أن تستعمل الأصوات وما يتبعها من حركة ولون للتأكد من بلوغ الرسالة إلى النفس عن طريق السمع لكي يكون مجسداً في النفس وليس معنى مجرداً في الذهن فحسب.

٩- الشعر الحديث والمتلقي

كيف يقرأ شعر يمتنع عن حمل الخطاب المفهومي؟ وما مقاييس الجودة فيه؟ في رأي د. محمد عبد المطلب، يحمل الشعر الحديث في أحشائه جمالية جديدة تنطلق من رؤيا للعالم تكشف جوهر الحياة ومسارها كشفاً قوامه التأويل وليس التوصيل. لذلك ينتقل فعل الابداع من الشاعر إلى المتلقي. هذه النقلة حدثت بالانتقال من بلاغة الخطابة القائمة على الإفهام إلى بلاغة القراءة القائمة على تلمس ائتلاف الكلام لفك مغاليقه والظفر بتلك الهزة الشعرية المقصودة لذاتها (د. حسين الواد). فالشعر الحديث يخلق نسقاً خاصاً به على المتلقي أن يبحث عنه فيدخل في أجواء القصيدة ويتحول من متلقٍ إلى فاعل. فهذا الكلام المخلخل الهارب من نظام العالم إلى نظام الرؤيا إنما يعطي نصاً مستمداً من إحساس الشاعر بالأشياء لا من الأشياء ذاتها. وعندئذ تكون القراءة احساساً من المتلقي بالأشياء في النص. ولعدم وضوح السبل في الاحساس تم التسليم بتعدد القراءات وانتفاء تعارضها، لأن الرمز في هذا الشعر لا يتعدى نفسه إلى مدلول ثان بل يستمد معناه من السياق الذي يرد فيه.

وقد أفرد الدكتور صلاح فضل بحثه لمعالجة «احتياجات المتلقي في الخطاب الشعري المعاصر» حيث طرح نظرية التلقي بوجوهها المتعددة. فهي ترى أن لا وجود لنص بدون قارىء، بل نلتقي بالنص المؤول. فالمسألة إذن ليست علاقة نص بقارىء وإنما هي علاقة قارىء بقارىء. ولهذا فإن تاريخ التلقي هو الذي يمثل تاريخ الأدب. فانفتاح الأعمال الأدبية لتعدد التأويلات ليس من خاصية النصوص بقدر ما هو جزء من تاريخها.

ومن المقدر أن المؤلف ينظم استراتيجيته النصية وفق قدرات «قارىء ضمني» مفترض يتحرك في جانب التأويل بالطريقة ذاتها التي يتحرك بها المؤلف عند التوليد. إن إعادة بناء التوقعات وسيلة للتعرف على الأعمال الفنية المجددة المنحرفة عن الأعراف المستقرة لدى الجماعة. على اعتبار أن مفهوم «أفق التطلعات» يلعب دوراً أساسياً في نظرية التلقي. وهو ليس إطاراً ثابتاً تعرض عليه النصوص فالكفاءة الفردية هي التي تؤدي إلى تجهيز العمل الأدبي بحيث ينكشف النص للقارى شيئاً فشيئاً في كل قراءة. فهل تجعل هذه العمليات الفردية من دراسات التلقي مجرد مغامرة انطباعية؟ إن موضوع المعرفة يتمثل فقط عند من يحسون التضاد بين أبنية الأعمال الأدبيّة وأبنية الأعراف السائدة.

أين النص وما قيمته؟

علينا أن نتساءل في البداية عن دور القراءة في انتاج النص، إذ ليس أمامنا سوى «استخدام النص»، الأمر الذي يجعل الحقيقة المهمة ليست هي علاقة النص بالقارىء، بل القارىء بالقارىء. وبهذا فإن تاريخ التلقي هو الذي يحدد النص، إذ لا وجود لنص بريء لم تمسسه يد، فنحن لا نلتقي إلا «بالنص المؤول». إن تاريخ التلقي هو الذي يمثل تاريخ الأدب الذي يعتمد بدوره على تحليل «الذائقة» وكيفية استقبال الأعمال الفنية، حيث تنعكس فلسفة المجتمع وتبرز روح العصر. ويرى «آيسر» أن بنية النص وبنية فعل التلقي يمثلان استكمال موقف التواصل الذي يتم بمقدار ما يظهر النص متعالقاً بوعي القارىء. وإذا كان النص إنما يكتمل بتشكل معناه في نفس القارىء، فإن وظيفته الأولية إذن كنص، هي القيام بدور المؤشر لما ينبغي انجازه ولما يتم انتاجه بعد.

١٠ - الشعر العربي الحديث والنقد

يربط الدكتور نديم نعيمة لغة الشاعر بالرؤيا التي يضمنها في شعره، فالشاعر «هو المجذر في تراث شعبه ولغته تراجعاً حتى «الكلمة» التي كانت

في البدء . . . ذلك أن كل معاصرة شعرية لاتنبثق عضوياً من التراث هي معاصرة بلا هوية» . كما يربط الباحث الهوية الشعرية «بالحس التاريخي» عند إليوت، ذلك الحس الذي «يجمع بين الزمني واللازمني في آن معاً فيجعل الكاتب تراثياً من جهة وواعياً أشد ما يكون الوعي، مكانه في الزمن، مكانه هو من المعاصرة» . هذا الوعي يأتي من أحد مصدرين : من احتكاك بثقافة أجنبية أرقى أو من تفتح حياة قومية حرة لاهبة . وهو يرى أن هذين الشرطين لم يتحققا في شعراء «الفتح النابوليوني لمصر» . ولا عند شعراء «الثورة العرابية في مصر أو الحرب الستينية في لبنان» من أصحاب «الشعر العروضي » الذين تابعهم البارودي وشوقي .

«إن القفزة الجدية الأولى باتجاه شعر عربي، لاشعر بالعربية قد جاءت– على ما قد يبدو في ذلك من مفارقة– على أيدي شعراء لا في الوطن بل في المهجر، ولا في العالم العربي بل في أميركا الشمالية» وقد أجمع المنتدون على أن في هذا الرأي تضييقاً لمجريات التحديث، ومغالطة تاريخية، واهمالاً لجهود أجيال من الشعراء العرب .

ويرى د . صلاح فضل أن الشعر العربي اجتاز أربع مراحل أساسية اكتسب بها فهماً أعمق وأصح للشعرية . وهي الأسلوب الخطابي عند مدرسة الإحياء، ثم الوجداني بين أصحاب الديوان ورابطة المهجر وجماعة أبولو، ثم تيار التفعيلة الواحدة الذي جمع أساليب تعبيرية متنوعة، وأخيراً التيار الرابع الذي يسميه «الشعر التجريدي» ويشمل أيضاً قصيدة النثر .

وإذا كانت القصيدة الحديثة متهمة بالغموض فالسؤال : هل الوضوح ضرورة شعرية؟ إننا لانفسر إلا الأشياء التي سبق وتعرفنا إليها . فأي شيء يصبح واضحاً يكون سابق الفهم، سابق الرؤية والتصور . هذا حال الشعر

التقليدي، أما الحداثة فترفض كل ما هو مفهوم مسبقاً، وترى أن الشعر لايتوقف على الفهم بل على قدرتنا في بناء صوره وإقامة عالمه التخيلي بصورة تتجدد في كل قراءة. وهذا أمر يسهل التنظير له ويعسر تطبيقه.

قال د. حسين الواد: «البون بين النظرية والممارسة شاسع عندهم (أي عند النقاد المتحمسين للحداثة) فعلاً. فبقدر ما كان المجهود التنظيري وهو يبشر بالحداثة في الشعر، ميالاً إلى التماسك والاقناع، لأن الطريق إليه ممهدة والآراء جاهزة، كانت الممارسة النقدية باهتة المعالم متى لم ترتد إلى الانطباعية الساذجة أو تأخذ بالاسقاط الواضح، بل إن أبرز ما يسيطر على هذه القراءات إنما يتمثل في التحول إلى التنظير الخالص فيظل النص المقروء مناسبة لاستعراض الآراء المسوغة للحداثة».

العقلانية في فكر طه حسين

عبد الغفار نصر

المقدمة:

ان انهيار النظام الشيوعي في العالم كقوة عسكرية أو قوة عقائدية شجع الحركات الأصولية الدينية في الوطن العربي خاصة على الظهور والتمادي والاعلان والقرار أكثر من أي وقت مضى اعتقادا منها بنهاية الايديولوجيا الاشتراكية وضحالتها، وعدم تمكنها من صياغة نظرية ثابتة قادرة على استيعاب آلام البشرية في الوزن نفسه الذي تتحمله الايديولوجيا الدينية التي حملت آلام البشرية آلاف السنين.

(*) عبد الغفار نصر: باحث من سورية، يهتم بالدراسات الفكرية ودراسات عصر النهضة العربية.

هذا الاعتقاد وان كان يزداد قوة في العقد الأخير من هذا القرن، انما يحمل بذور فنائه بالتأكيد فلم يثبت التاريخ تمكن أهل الماضي من الاستمرارية في بناء حضارة على مدى قرون على أصول دينية، فكانت تلك الحضارات تقوم وتفنى وتتجدد في الحدود الدنيا.

ومسألة أخرى على قدر من الأهمية مسألة التطرف الديني الذي يطفو على الساحة العربية السياسية، هو في قفص الاتهام مرفوض وغير مقبول منذ زمن، والرفض هو محصلة الوعي وفهم الذات، ففي حديث ابن عباس انه صلى الله عليه وسلم قال: «اياكم والغلو في الدين، فانما هلك من كان قبلكم بالغلو في الدين». هذا التطرف الذي يبدأ صاحبه متدينا بسيطا عاديا يأخذ بتعاليم الدين وآدابه ويدعو افراد المجتمع الى الاقتداء به والأخذ بذلك، وهذا مسلك مقبول لو وقف عند هذا المستوى، أما أن يتحول الى تعصب وتطرف أو تسييس فذلك هو موضوع بحثنا الذي نصبو اليه عندما نناقش العقلانية في مسار الحضارة من خلال طه حسين.

دواعي البحث:

هو سؤال على مستوى كبير من الأهمية بعد مضي عقدين على رحيل هذا الانسان الكبير ولم أر إلا همسات من أصوات خافتة، أما الذين يؤدلجون الفكر العربي المعاصر ويسجلون خطابه لا أراهم يذكرون هذا العملاق «طه حسين»، وهو أول من قال بالتنوير وأول من حدَّث في هذا العصر: «انكم تتحدثون كثيراً عن الشورية وتكتبون عن ضرورة الثورة ولكنكم لاتعرفون ولا تتقنون فن العمل الثوري». ، تحدث عن الديمقراطية وعن تحرير العقل لكن لماذا لانعود اليه نأخذ عنه أصول العلم والتعلم والبرنامج والمنهج وآفاق المستقبل، لكنه لم يطرح العروبة اولاً في بداياته، طرح مصر والبلاد المتوسطية فربط بينها تاريخياً حضارياً، وأراد مصر وأروبية مصر أو متوسطية مصر في كثير من التكرار في معظم كتاباته،

وتوازى ذلك مع الشك واليقين فسبب له المتاعب، قد يكون ذلك سبباً أو هو مجموعة أسباب دفعت وحرضت خصوم العقل على وضع طه حسين في الزوايا المظلمة في الخطاب العربي.

وطه حسين أعظم من دافع عن العقل ضد النقل والجهل، ولم يعبأ بالاتهامات التي سوف توجه اليه وهو يدرك ذلك، أو المعارك التي يهيء نفسه لها، فاقتحم عبر أجيال ثلاثة كل المصاعب فجدد في الفكر والأدب وهو عميد الأدب العربي بجدارة لم يسبقه اليها أحد ورجل العقل الحديث يستحق أن نسميه أديب العقل الحديث كما سُمي فاليري شاعر العقل ربما أثاره الشيخ علي عبد الرزاق في كتابه الاسلام واصول الحكم الذي أحدث ضجة كبيرة هزت الاوساط المصرية رسمياً وشعبياً ونحن نرى من خلال كتاباته أن هؤلاء المشايخ «آل عبد الرزاق والطلبة الأزهريين» «وطه حسين أحدهم» قد سبب الأزهر لهم ثورة عنيفة في ادمغتهم عندما شرعوا يقارنون بين أوروبا المتقدمة «فرنسا» ومصر الجاهلة والأزهر الذي أصابه ما أصاب الحركة الفكرية كلها من الانحلال والتدهور، اعلنوا جميعهم لاينبغي أن نعتبر الأزهر لأن الناس يسمعون له ويفهمون عنه بعض الشيء فكثرة المصريين لاتزال متأثرة بعقلية القرون الوسطى وهذا لايعني اننا نهدف الى بيان الرأي في هذه المؤسسة الدينية القديمة التي مضى على تشييدها أكثر من ألف عام لكننا في سياق البحث في مستقبل الثقافة كما رآها طه حسين لابد أن نعرض للأمر.

لكن الفتى الأعمى الذي القى به والداه في هذه المؤسسة الدينية لم يكن بتصورهما أكثر من تعلم علوم الدين والشريعة وما يتصل بهما من نحو وصرف وأدب ولغة، وإذا أخذنا بمقولة «كل ذي عاهة جبار» يتأكد لنا صحة تمرده ورفضه لتراكمات قرون عدة وذهنية اجيال واجيال لم تخرج عن فهم الحياة بمعانيها الغيبية المتجسدة بأولئك المشايخ الذين يقومون على

تربية وتوجيه النشء ومن بينهم هذا الفتى الأعمى الذي كان كغيره من أقرانه في ذلك الوقت بارعا في العلوم الأزهرية كل البراعة ساخطا على طريقة تعلمها سخطا شديدا، وكان هذا يكفي لينظر الشيوخ اليه شزرا[٢] وبسرعة أصبحت كلماته لها صدى يتناقلها الأفراد فتزعجهم وهي جديدة لم يألفها المجتمع من قبل «وإذا بهذا الفتى الذي ذهب الى القاهرة فسمع مقالات الشيخ محمد عبده الضارة وآراءه الفاسدة ثم عاد بها الى المدينة ليضلل الناس»[٣] على حد فهمهم للمسألة الثقافية ومن خلال رفضهم لكل جديد، وهو السواد الذي كان يخشاه طه حسين ويرى ضحالة وعيه وثقافته.

إن طه حسين عاصفة فكرية عنيفة جريء في رأيه «ماكنت لأعتذر من رأي أراه»[٤] شجاع فيما يقول وإذا تتبعنا تاريخه الأدبي والسياسي نراه قد أثار جدلاً حاداً حول شخصه حيثما اتجه وفي كل مكان يتحدث فيه، فقد رفض الجهل والغباء الحضاري التي يعيشها مجتمعه. من هذا المنظور نرى دراسة فكر ومنهج هذا الانسان الكبير.

طه حسين ومعنى الغرب:

ليس في الأرض قوة تستطيع ان تردنا عن ان نستمتع بالحياة على النحو الذي يستمتع بها الاوربيون[٥] من يرى هذه الرؤية ويؤمن هذا الايمان بشعبه لايمكن أن يكون يهوديا بالمعنى الصهيوني أو شيوعيا وهو الذي دعا الى الحضارة الأوروبية وكل هذه التهم سخيفة ان لم تتناول المنهج الذي اعتنقه وآمن به فهي أيضا بائسة متناقضة لكن اعنفها التي تمحورت حول التغريب من دون وعي الاتجاه والمنهج الذي أراد بعثه «ان قوام الحياة العقلية في اوروبا انما هو اتصالها بالشرق عن طريق البحر الأبيض المتوسط، فما بال هذا البحر ينشيء في الغرب عقلا ممتازا متفوقا ويترك الشرق بلا عقل»[٦] فماذا يعني هذا القرار أليس هو عودة ودعوة في آن

واحد الى أهمية وجود عقل شرقي قادر على النهوض لو أن أهله استخدموه واعادوا اكتشافه لذاته في قانونياته الداخلية ليتمكن من التأثير في الخارج والانتقال اليه عندما يرى واقعا عربيا مهزوما هرما ينتظر حسن الختام وينتظر أن يتم التحرك لانهاء هذه الحالة بالتحديد من العقل نحو الواقع الهرم ليتمكن بالتالي من تحطيمه والارتفاع به الى مستوى عقلاني يتمكن ايضا من حل العقد الحضارية العربية فنرقى الى مستوى عصر التنوير حيث يصبح فك الارتباط بين الدين والسياسة وتنزيه الدين عن التوظيف السياسي العابر الرخيص أمرا محتوما يقرره النظام الديمقراطي وعلمانيته[٧].

تلك هي العوامل المحرضة عند طه حسين وهي نقاط الالتقاء معه بعد مرور أكثر من نصف قرن، وقناعته بامكانية النهضة والتحرر من الجمود وصنع حضارة عصرية لاننا نملك كل مقوماتها، وهو مؤمن أن كل شيء يدل على أنه ليس هناك عقل أوروبي يمتاز من هذا العقل الشرقي الذي يعيش في مصر وما جاورها من بلاد الشرق القريب وانما هو عقل واحد تختلف عليه الظروف المتباينة فتؤثر فيه آثارا متباينة متضادة[٨] ولذلك لابد من الارتقاء بالواقع الى مستوى العقل واعلان العقلانية اي قدرة العقل على اكتشاف ومعرفة الواقع موضوعيا بعيدا عن الغايات والأهواء ليتمكن من سبر غوره وكشف بواطنه ونقده وتحليله واخراج الشوائب الضارة، ومن هنا أعلن طه حسين النقد أولا ثم الشك ثانيا للوصول الى اليقين على المذهب الديكارتي.

لقد فهم كثير من المعاصرين ان ذاك دعوة تغريبية عندما رأوا طه حسين ومعاصريه.

«فرح انطون وسلامة موسى ولطفي السيد» ينظرون الى التنوير ثم ذجا فكريا قابلا للاقتداء بالنسخ والاستعادة من اجل تجاوز مظاهر التأخر

الثقافي السائدة فيستشهدون عندما «يهفو الذهن الى ذكرى فولتير كلما هبت على الأمة عواصف الظلام التي تقيد الحرية وتسوغ الاعتقال وتمنع الكتب وتراقب الصحف . . .»[٩]

لكن طه حسين واعيا لأفكاره مؤمنا بمشروعه عندما يقول: «انا لا أدعو الى ان ننكر انفسنا ولا الى ان نجحد ماضينا ولا الى ان نفنى في الأوروبيين، انما أنا أدعو الى ان نثبت لأوربا ونحفظ استقلالنا من عدوانها وطغيانها ونمنعها من أن تتملكنا.»[١٠]، لقد تجاوز الاستاذ كمال عبد اللطيف طه حسين عندما اسرع نحو سلامة موسى وفولتير دون أن يتوقف لحظة واحدة حتى في البحث في نقد طه حسين ورفضه للجوانب السلبية التراثية وبيان أهمية الشك والانكار للوصول الى الحقيقة أساس المنهجية البحثية الحديثة.

العقلانية في فكر طه حسين

يثور طه حسين على القديم بكل أشكاله، ويثور على النظم التي عاشت في ظل الهيمنة الدينية، لم يقتنع بشيوخ الأزهر ولابعلمه، فالازهر لا يستطيع ان ينهض بتعليم اللغة العربية في مدارس الدولة ولا ينبغي أن ينهض بهذا التعليم لأن ظروفه الحاضرة لاتتيح له ذلك[١١]، وهو يعني تحرير المعرفة من السلطة الدينية بعد أن رأى عجزها المزمن دون أن يكون في ذهنه هجوم على الدين إنما ميز بينه وبين السلطة الدينية التي تتمثل برجاله الرسميين ليدافع عن موضوعية المعرفة بعد أن فهم قوانين المعرفة وحداثتها يبتعد بنفسه عن السقوط بين حدَّي الإيمان والالحاد أو بين العقلانية واللاعقلانية ذلك هو الموقف الصعب الذي اختاره وكافح من أجله واعتبره مشروعا. هذه المسألة وهي قضية لم يدركها أنور الجندي في كتابه «طه حسين في ميزان الاسلام» عندما وجه له تهمة الالحاد يعني انكار الله ومثل هذا الموقف من أنور الجندي هو موقف مشابه لموقف قضاة محاكم

التفتيش الشهيرة التي عرفتها اوروبا في القرون الوسطى[١٢] ربما اعتمد على رفض طه حسين لسلطة الشيخ باختصاصاته المتميزة التي تتعدى اللغة والدين والموعظة الى الايديولوجيا السلطوية أي نحو السيطرة على الآخرين واخضاعهم ورفض اي حديث أو تجديد أو نقد أو شك يؤدي الى زعزعة كيان وسلطة الشيخ وهذا ماجعل الفتى يشتد ضيقه بالأزهر[١٣] واهله وفي الحق انه قد قطع الصلة بينه وبين الأزهر في دخيلة نفسه واعماق ضميره[١٤] . هي الأسئلة التي تحير الانسان الباحث الدارس لفكر طه حسين الذي رفض ان يكون ذاك الشيخ معلما وقاضيا وموجها دينيا وسياسيا وخطيب يوم الجمعة والمتحدث في كل المناسبات والذي لايسمح لغيره بالحديث وكأنه خليفة الله على الأرض وهو لايفقه في الدين والحضارة انما يتقن الاستبداد والانحطاط وقمع الحريات . انه فاقد كل شيء إلا الجهل والتخلف والتسلط ، فالعلمانية والعقلانية تعني عند طه حسين التقدم والديمقراطية وهذا لايتم في مدارس الجهل والغباء فالديمقراطية لاتتفق مع الجهل إلا ان تقوم على الكذب والخداع[١٥] . وفي سبيل توعية السواد الأعظم من الشعب طمأن طه حسين مجتمعه على دينه اذ ليس على حياتنا الدينية بأس من الأخذ بأسباب الحضارة الأوروبية وان الدين مقوم من مقومات الشخصية الوطنية[١٦] واصحاب العقلية السلفية أو الجامدين في أماكن لهم والقابعين في الزوايا المظلمة لم يدركوا مقولة طه حسين فكتب انور الجندي تهمه من خلال كتاب الأدب الجاهلي من دون ان يتعمق فيه انما اراد اعادة اثارة هذه المشكلة من جديد وبالتالي تلك التهم لاتستند على دليل ، في حين ينتهي رئيس نيابة مصر الذي حاكمه الى ان يقول : «ونحن نرى ان ما ذكره المؤلف في هذه المسألة هو بحث علمي لاتعارض بينه وبين الدين ولا اعتراض لنا عليه»[١٧] .

لكننا نعود لتوضيح مشروع طه حسين التنويري وكما قدمنا انه درس القرن الثامن عشر عصر التنوير ، وتأثر بأولئك العباقرة الذين كانوا سببا

أوليا في نهضة وتقدم شعوب أوربا فعاد ليوضح مشروعه في بناء الدولة السياسية والمجتمع المدني وتعميم الثقافة وربطها بالتقدم من أجل سيادة مجتمع نهضوي يقوم بناءه على أرقى المفاهيم التقدمية الذي طرحته البورجوازية في ذلك الحين بوصفه مسألة مطابقة تماما لمطالب العقل وما ذا يطلب العقل أو ما هي مشروعاته سوى مطلب تاريخي ومطلب بشري ومشروع طه حسين السياسي الذي يتلاءم والتطور التاريخي والمطلب الانساني الذي هو الديمقراطية حرية الفرد والتفكير الحر ووضع مفاهيم جديدة تتجاوز القديم بتقهقره، وقيام دولة علمانية تنفي الأساس الديني كعلاقة قائمة بين الدولة والمجتمع والتأكيد على علاقة الانسان بربه وهو مانريده الصلة الخاصة المتفردة بالانسان وهنا يوضح ان الخصومة لم تكن تنشأ بين العلم والدين أو بين العقل والدين، حتى دخلت فيها السياسة فأفسدتها[١٨]، فابعاد السياسة عن الدين وابعاد الدين عن السياسة يحافظ على جوهرهما وعلى اصالتهما وهذا لايتم الا في جو اصلاح سياسي وثقافي واجتماعي وتربوي، والعملية الاصلاحية التربوية المجتمعية التي تتناول سواد الشعب والأكثرية المحبة للدين الذائدة عنه التي تبذل في ذلك كل ما تستطيع من قوة وجهد من دون وعي ووعي الذات التي يجب ان تكون مثقفة ومدركة، هنا يجب أن تبرز أهمية المفكر والرجل المثقف وهو مانعنيه النخبة الواعية ان تنهض وتغير من وعي هذه الأكثرية، والمعلم المربي قائد الجيل عليه ان يربي جيله وفق متطلبات العصر المتقدم هذه هي عقلانية طه حسين التي تفترض لغة يفهمها الناس ويحمل وزرها النخبة المثقفة والمثقفون العرب هم المطالبون والمسؤولون في النفاذ الى عقول الناس من أجل فهم الخطاب العقلاني في مضامينه السياسية والايديولوجية والثقافية عندها يتمكن القارىء من فهم خطاب الكاتب.

وفي سبيل الوضوح النظري لهذه الغاية يطرح علينا طه حسين لماذا نعلم اللغة العربية[١٩]؟ فاللغة هي الأداة وهي الوسيلة وهي الغاية وهي

الاسلوب الذي يتفاهم به بنو البشر وبصورة أوضح هي اداة التفكير لاننا لا نفهم أنفسنا إلا بالتفكير والتفكير غير ممكن إلا في صورة الفاظ فنحن اذن نفكر بهذه اللغة ولانغلو ان قلنا انها ليست اداة للتعامل والتعاون فحسب وانما هي أداة للتفكير والحس والشعور بالقياس الى الأفراد من حيث هم افراد ايضا[٢٠]. ثم يوضح طه حسين رأيه عندما يرى انها ليست للدين فقط وليست لغة رجال الدين أو هم وحدهم الذين يؤمنون بها فهي لغة كل الشعب ولذلك ليس تعليم اللغة وقفا على الأزهر الشريف[١٢] مادامت هذه اللغة سبيل الانسان الى الاستمرار في الحياة يجب ان تخرج عن اطار الوسيلة الى غاية ما، فقد كان الأدب عند الذين يعلمونه ويحتكرونه وسيلة منذ كان عصر الجمود العقلي والسياسي بل قل ان اللغة كلها ومايتصل بهاً مَن علوم وآداب وفنون لاتزال عندنا وسيلة لاتدرس لنفسـها[٢٣]، والانسان العربي أو قل المثقف العربي ينظر اليها وعقيدة التقديس في رأسه دون ان يتخطى ان للغة اهدافا اخرى يجب تحقيقها ولنجاحه يجب أن يخضعها للنقد والتحليل والشك والرفض ثم الانكار عندما يكون ذلك واجبا لأن هذه الأشياء كلها هي الخصبة حقا[٢٣].

وبعد أكثر من عقود طويلة على ثورة طه حسين، الانسان العربي مازال يرى الميثولوجيا والسلفية والغيبية تعشعش في رأسه فهو مازال يقرأ سلفياً ويكتب سلفياً ويؤمن ان الدين هو الايديولوجيا التي تتحكم وتصنع التاريخ وانهيار المنظومة الاشتراكية ودعوى فشل الماركسية شجع على الاعتقاد بامكانية تقرير الايديولوجية الدينية للاتجاه العام للتاريخ وهذه الهجمة الارتدادية الاصولية تزداد عنفا من مغربنا نحو مشرقنا العربي ايمانا ان لامذهبية هناك وهي بالتالي ستكون التربة الخصبة نحو تشجيع بائس للأقوامية مجدداً وهذا هو الخطر الأكبر الذي ينتظر الأمة العربية ويهددها بمزيد من التشرذم، لقد فهم طه حسين هذه الأيديولوجيات التوحيدية وتصوراتها الروحانية الثيولوجية التي سجنت العدالة والحرية قرونا عدة

ودرس الحالة المجتمعية للشعب العربي فلم يجد الا تاريخ الاستبداد والقهر بأن تلك المجتمعات قد آمنت ان الدين هو كل شيء في أطره الخارجية دون أن تعود الى مضامينه الذي هو في حقيقة الأمر مصدر العدالة ومن أجل توضيح افكاره فقد أعلن ان الاسلام حر طلق لايأخذ العقل الانساني بما لايطيق ولايكره على الايمان بما لايفهم ولا يضع أمامه الأسرار التي يجب ان يقبلها دون روية أو تفكير[٢٤] بمعنى ان العقل مصدر التقدم الحضاري ، نظرية تقدم البشرية يجب ان ترتبط بالعقل وهذا لايتحصل كما يرى الا بظهور وتطبيق حكم وسلطة الدولة العلمانية من خلال الايديولوجيا العلمية والتغيرات التي احدثتها هذه الايديولوجيات كانت أقوى التبدلات التي عرفتها تاريخ البشرية[٢٥]، وقد فهم طه حسين هذه التغيرات والتبدلات وعاشها مباشرة ودرس أسبابها ومنظريها خلال رحلته في فرنسا .

أما طريق الخلاص من التخلف هو العقلانية والديمقراطية والوحدة الوطنية والتحرر وهي المبادىء نفسها التي اكتشفها في رحلته والتي كونت عصر الأنوار في أوروبا ومن ثم الانتقال الى عصر التقانة وفائض الانتاج المتجه نحو شعوب آسيا وافريقيا وشرعت تسعى لأن تبقي هذه الشعوب مستهلكة مستوردة، هذه الرؤيا التي تكونت في ذهنه واصبحت تملأ جانبا كبيرا من تفكيره حملته على رفض التقاليد القديمة والتراث المقدس في الرؤيا السلفوية الجامدة التي مازالت ترى في تاريخنا ذلك اللمعان والبريق وتلك المرحلة التي زها لها المجد دون ان تتمكن من تخطي الموقف المعوق نحو اعادة البناء على أسس عصرية تسير مع الركب العلماني في حين أن طه حسين حدّد ثورته على القديم وصاغ أسسها الأولية منذ أن كان طالبا في الأزهر وشرع يفسر المرجعية النظرية للعقل العربي في ذاك الحين ـ أيام مايسمى بالنهضة العربية الأولى واقتنع بأهمية وضرورة التحولات لبناء طموحات تغيرية مجتمعية يتمكن من خلالها الشعب من تحطيم التخلف

والجهل المزمن والتبعية الحديثة، وبعد عودته من أوروبا رأى العقل الغربي رغم مداهاناته وغطرسته للعقل العربي يتعامل معه بالمكر والدهاء ويزرع وبصورة مبكرة الوعي الاستهلاكي ويؤدلج القصور الايديولوجي في العقل العربي على أنه همجيا متوحشا فزرع اسرائيل الواعية المنتجة المتحضرة في بيئة بدوية متخلفة انيط لها مهمة منع أي تقانة عربية وان ظهرت فلا بد من تدميرها، لكن طه حسين الذي أعلن قبل نصف قرن ان في حياتنا العقلية تقصير معيب - وليس قصورا - يصيبنا منه كثير من الخزي كما يصيبنا كثير من الجهل وما يستتبع الجهل من شر، فلابد من اصلاحه إن كنّا نريد ان ننصح لانفسنا ونعيش عيشة الأمم الراقية[٢٦] والتقصير المعيب من خلال مؤلفاته القبول بالتخلف والواقع الهش التي تقف من ورائه شرور الجهل التي تقبل به تلك المجتمعات التقليدية التي تحكّم فيها الأزهر قروناً طويلة، ولإزالة العيب يجب الايمان بالعقلانية من خلال قوة العقل وتحقيق الحرية والديمقراطية وفي ظل هذه الحقيقة نستطيع ان نكون انداداً للأوروبيين.

الشك واليقين والشعر الجاهلي وطه حسين:

مسألتان أثارتا المجتمع المصري «الاسلام وأصول الحكم» للشيخ الأزهري علي عبد الرازق» الذي أعلن أن النبي كان رسولا وملكا «وظاهر أول وهلة ان الجهاد لايكون لمجرد الدعوة الى الدين ولا لحمل الناس على الايمان بالله ورسوله»[٢٧]. والشعر الجاهلي للدكتور طه حسين الذي رفض ان يكون هناك شعراء جاهليون بالمستوى الذي يحتضن فيه الأدب العربي عنترة ابن شداد أو امرؤ القيس وغيرهما. ولانه اعلن ان هذا الشعر لايصور الحياة الجاهلية؟ نحن نرى ان ذلك ذروة الديمقراطية ان يعبر الأدب والأديب بالحس الصادق عن رؤياه.

هذه المسألة اذن أثارت الضجة التي لم يسبق لها مثيل في التاريخ العربي حتى الصراع الفكري في عهد المأمون في مسألة خلق القرآن،

وواصل بن عطاء ومذهب المعتزلة توازت بمجموعها مع ضجة الشعر الجاهلي. ونحن علينا القبول بها واخذها بعين الاعتبار فالانسان عندما يتجرد عن ذاته وتنعدم الانانية لديه وتنطفىء الأهواء والغايات لديه يستطيع أن يكون ناقدا، وطه حسين أثار فيه العلم الأزهري والقائمين عليه فطلب ان يعاد النظر في قوانينه، فهو يمثل العهد القديم والتفكير القديم[٢٨]. هذا الخطاب صاغه بعد فترة زمنية غير بعيدة من اصدار الأدب الجاهلي. لكن حياته الأزهرية هي العنوان والرمز والبداية وكل افكاره وماجاء به.

لم يكن كتاب الشعر الجاهلي هو الأول بعد تخرجه من الأزهر أو بعد عودته من باريس، فقد قدم اول كتاب سنة / ١٩١٥/ «ذكرى ابي العلاء» وفي ١٩١٨ كان كتابه الثاني «فلسفة ابن خلدون الاجتماعية» وفي عام / ١٩١٩/ قدم عملين في التاريخ القديم وآلهة اليونان وفي / ١٩٢٠/ يظهر اهتمامه بالتاريخ والأدب اليوناني ويظهر ذلك جليا: «صحف مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان» و «قادة الفكر»، وفي / ١٩٢٥/ يشرع في كتابه حديث الأربعاء، وفي عام / ١٩٢٦/ يصبح الدكتور طه حسين استاذا للأدب العربي، وهنا شرع يفكر في التأريخ للأدب العربي يكون تاريخا جديدا صحيحا في علميته موثقا في مصادره، وكلما توغل في الدراسة والمعرفة زاد وكبر شكه في صحة ذلك الأدب الذي مضى عليه قرون ولم يمسه أحد من قريب ولا من بعيد، ونتيجة بحثه الطويل العميق، وبعد هذا المستوى الكبير من الوعي الثقافي انتهى به نضوجه وقناعاته الى أن الكثرة المطلقة من هذا الشعر ليس من الجاهلية في شيء وانما هو صورة اخرى من الصور الاسلامية فهي حياة المسلمين ومتعهم اكثر مما هي حياة جاهلية، وهنا ينتهي بنا القول الى أن طه حسين بامتثاله الصادق توصل لهذا المنهج الى انكار معظم المأثور الذي وصل الينا من شعر الجاهلية ونثرها، وأكد من ثم أن هذا الأدب لايصلح شاهداً على اللغة ولا وسيلة لتفسير القرآن[٢٩] فسبب له شكه الكثير من المتاعب وأعتقد انه كان ينتظر ذلك.

نحن هنا نرى أهمية المنهج قبل أن ننفي الشعر الجاهلي مع طه حسين أو نثبت صحته مع خصومه وقد لايهمنا هذا أو ذاك احيانا، لكن لماذا التجأ الى الشك الى الطريقة الديكارتية التي ترى ان التفاضل بين الناس لايكون في القدرات العقلية والملكات الذهنية بقدر ماهو الاستخدام الصحيح للذهن أو العقل[٣٠].

والمنهجية الجديدة على ساحة الفكر العربي هي غاية في التحقق العقلاني، وسيادة العقل فيما يقرر الباحث، وفي هذا السبيل ونحو أسلوب عقلاني لايقبل الجدل وهو الأقرب الى الصحة والصدق يقرر طه حسين قاعدة هامة وأساسية في أصول البحث: «نعم: يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه ان ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها وان ننسى ديننا وكل ما يتصل به وان ننسى مايضاد هذه القومية ومايضاد هذا الدين، يجب ألا نتقيد بشيء ولا نذعن لشيء الا مناهج البحث العلمي الصحيح، ذلك انا اذا لم ننسى قوميتنا وديننا ومايتصل بهما فسنضطر الى المحاباة وارضاء العواطف»[٣١] هذا القانون الذي يهدف الى تحرير العقل من الافتراضات والفرضيات المسبقة والعواطف والعلاقات التي بناها الزمن على أسس بعيدة عن منطق العلم والمعرفة ناهيك عن ميل الانسان الفطري الى التصديق والتقليد وهو الذي ربط بين طه حسين وديكارت عندما طرح هو نفسه انه ينوي تطبيق المنهج الديكارتي[٣٢]، ولذلك أعلن: فلندع لوم القدماء على ماتأثروا به في حياتهم العلمية مما أفسد عليهم العلم ولنجتهد في الا نتأثر كما تأثروا في ألا نفسد العلم كما أفسدوه[٣٣] في سبيل تطهير الذهن والعودة به الى نوع من البراءة متحررا من المواريث عندها يتمكن من ان يعمل بمنظور شخصي ونظرة شخصية بريئة متحررة من قيود الماضي والامجاد الماضية وذلك التراث الذي كبل الانسان وخنق انفاسه وجعل منه رهينته المقهورة إذ لاتوجد لحظات نهائية أولحظات مقدسة في التاريخ في هذه القدسية والنهائية عندما يتحرر منها الانسانَ الباحث عن انسانيته والناظر الى التاريخ كتأريخ فحسب.

لكن طه حسين يجيب على تساؤلاتنا : لو أن القدماء استطاعوا ان يفرقوا بين عقولهم وقلوبهم وان يتناولوا العلم على نحو ماتناوله المحدثون لا يتأثروا في ذلك بقومية ولا عصبية ولا مايتصل بهذا كله من الأهواء لتركوا لنا أدبا غير هذا الذي نقوله في كل شيء[٣٤]» . ويقدم في هذا الاتجاه قواعد هامة في مسار البحث الخاضع للدراسة العقلية التي تقوم على أسس علمية عندما يتجرد الانسان الباحث من كل شيء وينسى ذاته وينسى من هو وكل مايمت للعاطفة بصلة . هذا المنهج يمكن الباحث من دراسة ونقد وعرض وتحليل المادة المطلوب بحثها ، في الوقت نفسه يدرك انه سوف يتعرض لعمليتي النقد والتشكيك أيضا ، لكنه سيرضي هذه الطائفة القليلة من المستنيرين الذين هم في حقيقة الأمر عدة المستقبل وقوام النهضة وذخر الأدب[٣٥] مهما اصطدم به من عقبات كثيرة في مجتمع تقليدي مثل المجتمع العربي . هنا نستطيع ان نقول : الشك أصبح المادة الرئيسية أو عقل المادة في أي بحث يخالف أو على نقيض مع المنهج القديم الذي سلم بصحة كل مايقال ولاثبات الحقيقة التي يكافح من اجل اظهارها وتوضيحها وبيان صحتها يرى طه حسين ضرورة الحرية العقلية والتحرر المنهجي لرفض غير المعقول وكشف زيف الماضي وسلخ القداسة التي هي هيولى التاريخ تسبح في وسطها العقليات الغيبية التي قهرت المجتمع وحرمته من التقدم والتحضر ، وموقف رجال الدين في وجه التطور .

ان افكار طه حسين هذه هي ايديولوجيا بكل معانيها ومفاهيمها العلمية الحديثة لأنها تتطلع الى تغيير الواقع العربي الذي يعيشه لا الى تفسيره وبيان أسباب قصوره ذلك عندما درس الثورات التي مرت بها الشعوب الأوروبية بدءا من اللوثرية الى الليبرالية الى التقنية فاستخلص ضعف النظام العربي ومن ثم حربه على الذهن العربي كي لايتمكن من ان يتمثل الخلاصة التاريخية والتطور التاريخي لمجموع هذه الثورات التي نجحت فعلا في العالم الآخر ، ورأى ان تحرر الآخر من سيطرة الأكليروس

واقصاء الكنيسة عن المدرسة والجامعة والدولة، سبب نجاحها في خلق البورجوازية التي صنعت وأحدثت التقنيات التي توصلت بنتائجها اوروبا الى مانلاحظه اليوم.

وحجم السؤال لماذا أخفقت الحركات الوطنية في الوطن العربي حتى هذا التاريخ في حين نجحت عسكريا في طرد الاستعمار القادم من الآخر، والجواب على سؤال الانسان العربي الذي قررناه قبلا هو في ذاكرة طه حسين الذي جسده في افكاره التي مازال الانسان العربي نفسه عاجزا عن فهمها واستيعابها أو أنه يرفض ان يفهم وهذه مسألة لو تحققت على مستوى كبير من الخطورة، من هذا المنظور وتحديدا تمكن الاستعمار من العودة مجددا الى المنطقة التي فارقها منذ زمن - ونقول فارقها عسكريا - عاد عسكريا بكل الوقاحة التي مثلت ذروة آدابه في سيطرته على الشعوب فيما مضى، والذريعة العلنية مأساة الخليج كما سماها بعض المتكلمين من العرب.

ان الديكتاتورية بأساليبها القمعية والقبلية بعقلها المتخلف لايمكن ان تعيش بعيدا عن الاستعمار والمجتمع الغربي، ونقول الانسان العربي والمثقف العربي تحديدا يشكل مع أقرانه من النخبة المثقفة الواعية المسؤولة مازالت تعيش استلاب الشخصية العربية ايضا وعاجزة عن وعي طرائق الاختزال التاريخي في حركة التطور الغربي، وفي الجانب المقابل نرى عجز النخبة المثقفة عن أن تفرز من بين صفوفها القائد الذي يمثلها ثوريا، لذلك نرى عبد الناصر عجز عن تمثيل النخبة وفشل في تحديث المجتمع على المستويين الفكري، والاجتماعي، من هنا نرى الردة التي حصلت في مصر بعد عبد الناصر أخطر من الردة التي حصلت في عهد أبي بكر الصديق أو أنه لم يكن الثورة الا في مجال وحيد الغاية والهدف.

الحرية العقلية عند طه حسين:

نحن نبحث في أسباب الردات الفكرية في عالمنا العربي المعاصر، وستبقى الانتكاسات الفكرية إذا لم ينتصر الانسان العربي المثقف وينجح في تحقيق الحرية العقلية أو مايمكن أن نطلق عليه تحرير الحرية الرهينة منذ

مئات السنين، وطه حسين يرى هذه الحرية عندما تمكنه من النظر الى نفسه كأنه كائن موجود ووحدة مستقلة ليس مدينا بحياته لعلوم أخرى أو فنون اخرى أو عوامل اجتماعية وسياسية ودينية اخرى[٣٦] بمعنى اطلاق الحرية للعقل لمراجعة كل شيء في هذا المجتمع ابتداء من الشعر وانتهاء بالعقيدة مرورا بكل مايخطر للمرء أن يشك فيه[٣٧].

هذه الحرية التي يفسرها لنا عندما تمارسها فأنت انسان لك حق الحياة الكريمة ومايستتبع ذلك من تقدم في كل جوانب الحياة، وفي الوقت نفسه قد تصل الى حقائق لم يتلمسها الأقدمون ولهذا السبب عجز أهل الماضي وغطت أدمغتهم طبقة كلسية ولم يتمكنوا ان يكونوا عقلانيين متنورين وكان الحال في أوربا هكذا، وكان رجال الكهنة يرون في الفلسفة الحديثة «فلسفة الأنوار» شرا محدقا يهدف الى تدمير مملكة المسيح وهؤلاء هم المدافعون عن الاستبداد[٣٨] واللوحة نفسها وان كانت قد رسمت بالوان أخرى على الساحة المجتمعية العربية والفارق الكبير انتصار عصر الأنوار هناك وخفوت مشروع طه حسين هنا ثم طمسه من فئة المثقفين انفسهم.

اما بسبب انتصار السلطة - النظام - واما عدم قدرتهم على الفهم والاستيعاب وهو احتمال ضعيف لكننا نرى عدم تملك الشجاعة التي اتصف بها طه حسين في اتخاذ الموقف الجريء وهو يعلم سلفا ردود الفعل السلبية نحو ارائه أو أن المجتمع بما فيه طبقة المعلمين ومشايخ الأزهر ليس لديه الاستعداد للترحيب في أسباب التقدم، هذه الجرأة المتميزة هي التي افردت لكاتبنا الكبير المكانة الأسمى بين ابناء جيله من دعاة التجديد وجعلت منه الرمز والقيدوم والصوت الأكثر ارتفاعا وجلاء في التعبير عن قيم النهضة الحديثة[٣٩] وألف باء هذه النهضة الفصل بين الجامع والجامعة وهو مايعبر عنه اليوم ايضا المتنورون عندما يرون في جميع الأحوال ان فصل الدين عن الدولة والمدرسة لايعني طرد الدين من مملكة العقل والمعرفة أو

اخراجه من التاريخ بل على العكس، بسط سلطان العقل على كل ميادين ومجالات العمل والمعرفة واظهار تاريخية العقل الذي انتج التمثيلات الدينية(٤٠) وان كانت مثل هذه المقولات فيها بعضا من التوفيقية غير المتفقة كلية مع آراء طه حسين، ولكنها تبقى تحمل الجرأة في حروفها وتهدف الى تحطيم البنى الفوقية في البنيان السلفوي واعادة هيكلة العقل العربي من جديد وعلى أسس علمانية.

لقد قلنا ان مشروع طه حسين أصابه الخفوت والتضليل أحيانا، وصمت المثقفون العرب ولم يدافعوا عنه، ولنأخذ مثلا مشروع الشيخ علي عبد الرازق «الاسلام وأصول الحكم» حيث الامكانيات الغنية التي كان من الممكن ان يقدمها للمثقفين العرب والمفكرين المسلمين بصرف النظر عن مدى الانفاق أو الاختلاف معه في الآراء لكن المعركة التي افتعلها القصر والانجليز معه حرمت المثقف العربي من مواهب هذا الشيخ الثائر الذي قضى نصف قرن بعد كتابه هذا من دون أي اثر، في حين طه حسين ظل وحده الثابت حتى عند إعلان ثورة تموز عن بدء الديكتاتورية أعلن هو: «فمصر لاتحتاج الى شيء بمقدار ماتحتاج الى أن تحرر عقول ابنائها، وهي إذا حررت عقول ابنائها لاتحتاج الى شيء بلغت كل ما تريد في فروع الحياة جميعا، والعقل الحر هو الذي لايقبل ان يفرض السلطان السياسي عليه رأيا من الآراء ومذهبا من المذاهب»(٤١).

وأخيرا وليس نهاية المطاف كيف نجيز لأنفسنا في التحدث في بينبة العقل أو تكوينه من الكلام عن سيادته، والأكثر دهشة انك تتحدث في الايديولوجيا وفي تحليل القائم الموجود ولكنك تعجز عن تحليل المستقبل أو مايجب ان يكون المستقبل. لقد اعطانا طه حسين قاعدة ورسم خطة نحو مجتمع عربي متقدم لايمكن النجاح اذا لم يكن العقل سيدا حراً.

مراجع وهوامش البحث

١ ـ طه حسين : من بعيد ط/ ٣، بيروت / ١٩٦٥/ ص/ ٢٢٦ .
٢ ـ طه حسين: الأيام ج/ ٢، دار المعارف بمصر / ١٩٣٨ص/ ١٠٠ .
٣ ـ طه حسين : الأيام ج/ ٢ / ص/ ١٢٦ .
٤ ـ طه حسين: مستقبل الثقافة، دار المعارف بمصر / ١٩٣٨، / ص/ ٣١ .
٥ ـ طه حسين: حديث الأربعاء / ج/ ٣، دار المعارف، ص/ ٤٥ .
٦ ـ طه حسين: مستقبل الثقافة / ص/ ٢٦/ ٢٧ .
٧ ـ د. ساسين عساف: مجلة الفكر العربي / ع/ ٦٨/
٨ ـ طه حسين: مستقبل الثقافة / ص/ ٢٩ .
٩ ـ كمال عبد اللطيف: مجلة الوحدة / ع/ ٨١، ص/ ٨٥ .
١٠ ـ طه حسين: مستقبل الثقافة / ص/ ٥٤ .
١١ ـ طه حسين: مستقبل الثقافة ص/ ٢٩٨/ ٢٩٩ .
١٢ ـ رجاء نقاش: مجلة الهلال، ع/ مايو/ ١٩٧٧/ ص/ ١٦٢ .
١٣ ـ طه حسين: الأيام المرجع نفسه ص/ ١٧٤ .
١٤ ـ طه حسين: الأيام المرجع نفسه ص/ ١٨٢ .
١٥ ـ طه حسين: مستقبل الثقافة المرجع نفسه / ص/ ١١٣ .
١٦ ـ طه حسين: مستقبل الثقافة / ص/ ٧٢ .
١٧ ـ رجاء نقاش: المرجع نفسه / ص/ ١٦٦ .
١٨ ـ طه حسين: من بعيد / ص/ ٢٠٧ .
١٩ ـ طه حسين: مستقبل الثقافة / ص/ ٣٠٤ .
٢٠ ـ طه حسين: مستقبل الثقافة ص ٣٠٦ .
٢١ ـ طه حسين: مستقبل الثقافة ص/ ٣٠٧ .
٢٢ ـ الأدب الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط/ ١٩٥٨/ ص/ ٥٦ .
٢٣ ـ طه حسين: الأدب الجاهلي / ص/ ٥٨ .
٢٤ ـ طه حسين: من بعيد / ص/ ٢٢٦ .
٢٥ ـ د. حليم اليازجي: مجلة الفكر العربي ع/ ٦٨، ص/ ١١٥ .
٢٦ ـ طه حسين: مستقبل الثقافة ص/ ٢٦٨ .
٢٧ ـ علي عبد الرازق: الاسلام وأصول الحكم، تحقيق محمد عمارة، بيروت / ط/ ١/ ١٩٧٢، ص/ ١٤٧

٢٨ ـ طه حسين: مستقبل الثقافة ص/ ٧٦.
٢٩ ـ هادي العلوي: سلسلة قضايا وشهادات، ج/ ١، مؤسسة غيبال/ ص/ ٣٢٤.
٣٠ ـ يوسف سلامة: سلسلة قضايا وشهادات/ ص/ ٧٦.
٣١ ـ طه حسين: الأدب الجاهلي/ ص/ ٦٨.
٣٢ ـ يوسف سلامة: المرجع نفسه/ ص/ ١٠٢.
٣٣ ـ طه حسين: الأدب الجاهلي/ ص/ ٦٨.
٣٤ ـ طه حسين: الأدب الجاهلي ص/ ٦٩.
٣٥ ـ طه حسين: الأدب الجاهلي ص/ ٦١.
٣٦ ـ طه حسين: الأدب الجاهلي ص/ ٥٦.
٣٧ ـ يوسف سلامة: قضايا وشهادات ص/ ٩٠.
٣٨ ـ د. أحمد الجباعي: مجلة الوحدة ع/ ٧٥، ص/ ٣٦.
٣٩ ـ د. علي سعيد: قضايا وشهادات ص/ ٢١٦.
٤٠ ـ جاد الكريم الجباعي: مجلة الوحدة، ع/ ٧٥/ ص/ ١٢٤.
٤١ ـ سعد الله ونوس: قضايا وشهادات/ ص/ ٦ نقلا عن طه حسين.

القصيدة من وإلى الصورة

سلوى نديم الحجل

كيف تتمازج الفنون؟
كيف تُمتلك بإحدى الحواس فتكون مصدر إلهام وإبداع؟
إن التأمل العميق لعمل فنيٍّ ما، اجتمعت فيه مكونات العمل الجيد، يجعل ذهن المتأمل يُطْرَقُ بأفكار عدة، ورؤى متنوعة.

---

* سلوى نديم الحجل: باحثة من سورية.

فإذا اجتمع التأمل مع الموهبة أصبح هذا العمل الفني الواحد لبنة وأساساً لبنيان فنيٍّ جديد، ولكن بشكل مختلف. وهذا هو مبدأ التأثر والتأثير الذي اعتمد عليه الكثير من الشعراء والفنانين التشكيليّين، فاستلهم الشاعر الصورة واللوحة والتمثال، ودوّن إلهامه كلمات في قصيدة، واستوحى الرسام والمصور قصيدة شعرية فرسم وصور.

ولهذا التأثير المتبادل بين الفنون قصة طويلة يقدر عمرها بثلاثة آلاف سنة في تاريخ الفن، فهي قديمة قدم الأدب والفن.

هي قصة العلاقة بين الفنون المتنوعة، بنيتها، تكوينها، توافقاتها، اختلافاتها. ومن هنا نجد العلاقة الأكيدة بين الفن والواقع أو بالحريّ بين الفن والحياة.

يقول الشاعر عزرا باوند مؤسس التيار الحديث في الشعر الانجلو/ سكسوني:

«إن العمل الفني المثمر حقاً هو ذاك الذي يحتاج تفسيره إلى مئة عمل من جنس أدبيٍّ آخر. والعمل الذي يضم مجموعة مختارة من الرسوم والصور هو نواة مئة قصيدة» وهكذا فإن التفاعل بين الفنون يكون حافزاً على المزيد من الإبداع في الفن، وفي نظرية الفن، وهذا ما تؤكده فلسفة الفن والنقد الأدبي الحديث من أنَّ قراءة القصيدة، أو تأمل اللوحة هو نوع من إعادة خلقها.

والفنون على اختلافها تصوّر الحياة وتشترك بخاصة - المحاكاة - لذلك ينبغي للشعر والتصوير - بوصفهما فنين قائمين على المحاكاة - أن يستخدما مبدأ واحداً للتكوين والبناء، مما يجعل العلاقات المتبادلة بين الفنون أكثر دقة ورهافة.

من السهل أن يربط الإنسان مباشرة بين الشعر والموسيقا، ويشعر بقوة العلاقة بينهما. فالشعر أصلاً لا ينفصل عن الوزن والإيقاع والتنغيم والإلقاء، وكلمة شعر غنائي جاءت أساساً في أصلها اليوناني من آلة

موسيقية تسمى «ليرا» كانت تصاحب الغناء كما أن الشعر بقي مرتبطاً بالغناء والعزف طيلة العصر الوسيط في الموشح الأندلسي وأغاني التروبادور في البروفانس، والمينه زانج عند الجرمان حتى غدت الموسيقى المثل الأعلى للشعر والشعراء حتى هذا القرن.

لقد وصف بناء المعبد الاغريقي قديماً بأنه تكوين موسيقي، وأثرت الفلسفة في العصور الوسطى على عمارة الكنيسة القوطية إلى حد التطابق الكامل بينهما في الدلالة على عظمة الله وروعة خلقه. كما يذهب بعض الشعراء مثل «رامبو» إلى أن للكلمات كيمياء خاصة بها. وأن الكلمة يمكن أن توحي بالصورة والإيقاع واللون، ويرى بعض المصورين أننا حين تمسح أعيننا صورة ما لانرى ألواناً وخطوطاً فقط بل نشم رائحة ونسمع أصواتاً تتفاعل في بوتقة الخلق لتصبح طاقة من الانفعال يحدد لنا بدوره إيقاعاً ونغماً نطبعه بأعيننا على السطح المرسوم.

إلا أن العلاقة بين الشعر والرسم شغلت الشعراء والنقاد أكثر من علاقة الشعر وسائر الفنون، فكأن الشعر قد استوحى الرسم أكثر مما استوحى غيره من الفنون، فقيل قديماً «إن الشعر صورة ناطقة أو رسمٌ ناطق، وأن الرسم أو التصوير شعر صامت».

نُسبت هذه العبارة إلى «سيمونيدس الكيوسي» اليوناني الأصل (٥٥٦-٤٦٨ ق.م). وجاءت العبارة التي توازيها في كتاب فن الشعر للشاعر اليوناني «هوراس» (٦٥-٨ ق.م) وهي:

«كما يكون الرسم يكون الشعر».

كل هذا أكد نظرية التشابه بين الفنون فانطبقت صفة الرسامين أو المصورين العظام على عدد كبير من الشعراء (فيرجيل، ارسطو، سبنسر، شكسبير، ميلتون...). وأكد النقاد أن الرسامين والمصورين شعراء، وأن فناناً رائع الخيال مثل «مايكل انجلو» يشهد على شاعرية فن الرسم، ويسمح بمقارنة الرسامين الشعراء، بالشعراء الرسامين..

لقد أحسّ الناس بشاعرية الرسوم الشرقية، وبنزعة الشعر الصيني والياباني إلى الرسم والتصوير. وظهر التوازي بين الشعر والرسم.

«الرسم والكتابة من واحد، ويستطيع الشاعر أن يرسم الشعر كما يستطيع الرسام أن يكتب قصائد بلا صوت...» نسبت هذه العبارة إلى «كورسون».

ومع أن الشعر الحديث والمعاصر قد تطور وتعقد مثله مثل الرسم الحديث والمعاصر بحيث لم يعد كلاهما يسمح بتحديد مفهوم الشعر أو الرسم تحديداً تتفق عليه الآراء. فإن القصائد التي كتبها شعراء العصر عن صور وأعمال نحت قديمة ووسيطة وحديثة تشهد على «علاقة الرحم التي تجمع الفنون ببعضها».

ويشهد التاريخ الفني القديم على هذا بموضوعات كثيرة منها وصف «فيرجيل» لدرع «أنياس» في النشيد الثامن من «الألياذة»، ووصف «دانتي» لتمثال البشارة لمريم العذراء، ووصف «هوميروس» لدرع «أخيل» في «الألياذة» في النشيد الثامن عشر، وأمثلة كثيرة لاسبيل لذكرها أو الدخول في تفصيلاتها.

من الصعب أن نحصر عدد القصائد التي استلهمت صوراً ورسوماً وتماثيل ونقوشاً وأعمالاً نحتية منذ العصور الاغريقية والرومانية حتى القرن العشرين الذي ازدهر فيه هذا الفن الشعري، وساهم فيه شعراء كثيرون فمن «هوميروس» و«فرجيل» و«دانتي» و«بودلير» إلى الشعراء المعاصرين عدد يفوق الحصر.

وماأكثر القصائد التي ألهمت أكثر من فنان فلحنها مؤلف موسيقي ورسمها رسام، وعبر عنها مثال! . ويكفي أن نذكر قصيدة الشاعر «مالارميه» (١٨٤٨-١٨٩٢) وهي «عصر إله الغاب» التي صورها الرسام «مانيه» ولحنها الموسيقي «ديبوس» وحولها الفنان «نيجنسكي» إلى باليه....

تقول الفيلسوفة «سوزان لانجر»:

«إن الوظيفة الرمزية واحدة في كل أنواع التعبير الفني». ويتابع «كروتشيه»: «إنّ كل التقسيمات والتصنيفات والتصورات الجمالية المختلفة تنتهي في أعماقها العميقة إلى وحدة واحدة».

لكن هذا لا يعني التطابق الكامل بين القصيدة والعمل الفني، فالصعوبة كبيرة في استيحاء المضمون الشعري وتحويله إلى صوره.

يقول الفنان الألماني «باول كليه» بأن من العسير إيجاد تشكيل فني يطابق الموضوع الشعري مطابقة تامة. والعكس صحيح.

فالوحدة الفنية تعني إلقاء الضوء على فن من الفنون والتواصل معه مع الحفاظ على الاستقلالية والخاصية لكل منها. والأمر حتماً يتخطى حدود الفن والأدب لينعكس على علوم الاجتماع، والنفس، والأدب المقارن، واللغة، وحتى الجمال.

من الأمور المتفق عليها اليوم أن قراءة الشعر نوع من الخلق والابداع، فنحن عندما نقرأ شعراً نتمثل ما فيه من مشاعر وتجارب وخيالات، تظهر لنا مجموعة المواقف التي رسمها الشاعر وأعطانا إياها لنعيشها شعراً وشعوراً. وكذا هي الحال مع الصور واللوحات وأعمال النحت.... فنحن إذ ندخل إلى عالمها يتجلى لنا الفنان بإحساسه وتجاربه فنكون تلقائياً مشاركين في بناء هيكلي تذوب فيه ألفاظ وصور وأوزان وإيقاعات من جهة، وألوان ومساحات من جهة أخرى. ولم يبالغ «الجرجاني» عندما وصف كلام الشاعر بأنه «أصوات محلها من الأسماع، محل النواظر من الأبصار».

وتبدو المشكلة جليّة واضحة مع القصائد المنقولة على جسر الترجمة الواهن من لغة إلى لغة أخرى تختلف عنها بنظامها الصوتي والنحوي والدلالي، حيث تفقد حروف كلمات القصيدة رنينها وعذوبتها الخاصة، ويفقد معها القارئ القدرة على الولوج إلى عالم الشعر السحري، وتصبح قراءة النص الشعري أمراً غير مستحب لمجرد أنه نص مترجم.

وعن هذا قال «الجاحظ»: «إن جوهر الشعر نفسه هو الذي يذهب مع

الترجمة، أو إن ما يبقى منه بعدها أكثر مما يضيع منه» . مما يخلق صعوبة كبرى في قراءة حقيقية وفهم عميق وذوق دقيق لدلالات الألفاظ وإيحاءاتها الصوتية والصورية والرمزية.

ننتقل سريعاً إلى تفسير قصيدة الصورة. هذا التفسير المعتمد على ذوق القارئ وثقافته وحياته، لذا فإن كل قارئ يعيد إبداع القصيدة على طريقته ولا يقتصر على تجربة الشاعر الخاصة. فإما أن يصل إلى الصورة الحقيقية ـ سواء بهدفها أو بتفسيرها ـ أو أن تصل به الصورة إلى رأي خاص مرتبط بحالته النفسية وشخصيته وحياته، أو في أضعف حالات التذوق الفني تحصل المتعة الأدبية والجمالية وحسب.

فإذا ما اخترنا صوراً ولوحات فنية شهيرة من أجل قراءتها، نقف بداية عند «الجوكندا الموناليزا (١٥٠٣م)» وهي أشهر وجه إنساني «بورتريه» في تاريخ فن الرسم للفنان «ليوناردو دافنشي» (١٤٥٢-١٥١٩م) وهو واحد من أعظم عباقرة عصر النهضة.

هذا الكنز الفني العظيم الذي يحمل ابتسامة أبدية اللغز، سرية المعنى.

ماذا تقول هذه الابتسامة غير الناطقة، وبماذا تتحدث هذه النظرة الهادئة المفعمة بالتعاطف والأسى والدعابة والتعالي؟.

إن الرزانة تحيط هذه السيدة الايطالية، ويداها مشبوكتان على صدرها كحمامتين تزيدان من الإحساس بالرضا والحنان. كل شيء فيها ومن خلفه يكرّس هذا الإحساس ويقلقه في آن واحد: المنظر الطبيعي الساكن، البحر البعيد، والصخور، السماء متلاشية الزرقة، والماء الفضي المنحدر من الجبل والشجر والظل على الخلفية، ولايفلح لمعان الماء ونصوع الجبين وأنوار الفجر في زحزحة هذا الظل الراسخ.

لكن روعة المنظر الطبيعي لا تستطيع أن تشغل الناظر عن العينين اللتين لا تتحولان عنه، ولايقدر هو نفسه أن يحول نظره عنهما، وعن الابتسامة المحيرة التي تنبض بالحب والقسوة، تجذب وتغوي وتشدّ بحنان، لكنها تنقض وتهلل بالانتصار.

هي تقول الكثير للفنان، وللواقف أمامها على مر العصور، وحتى لنفسها في عزف منفرد يصمت في نطقه، وينطق في صمته.

إن النظرة الممتلئة بالحياة - على الرغم من سكونها - والبسمة التي تختلج على الشفتين محاولة الإفلات من اللون والظل والمكان الذي قيدت فيه منذ أكثر من خمسة قرون لترقص وتهتز وتتحرك في الزمان. إنها تحيّر فلا يدري الناظر إليها هل يقف أمامها ويملأ عينيه من جمالها وحنانها وحبها أم يلوذ بالفرار قبل أن تكشف أسرار نفسه وغيبياتها.

وتظل الحيّرة من لغز «الموناليزا» تطارد المتأمل فيها: هل كان أمام المرأة، أم العروس، أم القديسة البتول؟، هل تكلمت معه، أو رتلت صلواتها الخاصة؟. هل ضحكت أم بكت؟

هل قبلت زيارته وحملته كنوز النور والموسيقا والجمال؟.

إن الفنان العظيم قد رسم فلسفته عندما رسم هذه المرأة، ولكنه دعانا للمشاركة والحوار.

وبدت مشاركة الشعراء لهذا الفنان عظيمة وبديعة، منهم الشاعر الايرلندي «ادوارد دودون» (١٨٤٣-١٩١٣م) في قصيدة عنوانها «موناليزا»:

«أيتها العرافة، عرفيني بنفسك
حتى لا أيأس من معرفتك كل اليأس.
وأظل أنتظر الساعات، وأبدد روحي
ماهي كلمة القدر التي تختبئ بين الشفتين
اللتين تبتسمان ومع ذلك تتمنعان؟
يا سرّاً متناهي الروعة!
أيها الكمال السماوي!»

كما عبر الشاعر التشيكي «ياروسلا فرشليكي» (١٨٥٣-١٩١٢م) عنها:

«ابتسامة مفعمة بسحر السر،
فيها الحنان والجمال،
أتراها تغوي ضحيتها
أم تهلل لانتصارها؟»

ووصفها «مانويل ماتشادو» (١٨٧٤-١٩٤٧م) في كتابه «أبولو، مسرح تصويري»:

«تبتسم الموناليزا
وتبقى البسمة فوق قرون تنزلق وتهوي
تنظر في أنفسنا أيضاً
والبسمة تبقى ما بقي العمر
تبتسم الجوكندا
أين تتوه العين الغامضة وتسرح؟
أتفتش عن سر خلف قناع؟
أيكون السر الهائل
قد ملك القلب عليها؟.»

أما الشاعر الألماني «برونو ستيفان» (١٩٢٩م) فقد سماها لوحة المرأة وعايشها أثناء زيارته لمتحف اللوفر:

«المرأة
ينبثق بريق العينين
من الأعماق الذهبية:
نبع الأبدية
ويغطي الشعر قناع:
امرأة، وعروس، وبتول الرب:
واليد ترتاح على اليد

والبسمة فوق الشفة وفوق الخد
معك هداياك: النور مع الموسيقا
أتنادين عليّ
وتنتظرين جواباً:
أنت المرأة
سرّ الأزل المطويّ»

ومما لاشك فيه أن ليوناردو مفكر متأمل ومبدع، يرسم فلسفته، لا مجرد رسام محترف، لذا كان مثلاً، وكان إبداعه مصدر إلهام.

وننتقل في الزمان سنوات قليله بعد دافنشي ولوحته، لنقف أمام لوحة «العميان الستة» للرسام الهولندي «بيتر بروجيل الأكبر» (١٥٢٥-١٥٦٩م) الذي رسم لوحته حوالي السنة (١٥٦٨م).

يجتاح الرعب عميانه الستة، ويتحسسون الطريق واحداً تلو الآخر متشبثين بعصا يمسك أولهم وآخرهم بطرفيه، ويستندون على أكتاف بعضهم. ولكن ما السر وراء الزلزلة أو العاصفة؟، من هؤلاء الرجال الستة؟ وهل وقعوا في هذه الحفرة من قبل؟.

من بعيد تظهر بيوت القرية والكنيسة الريفيه والأشجار والبحيرة. وهم يسقطون أو يوشكون على السقوط في الحفرة. كيف اندفعوا في الليل الأعمى؟، من حركهم؟، ولماذا تخلى عنهم؟، وهل دار بخاطرهم أن الرؤية في الليل تكون أتم؟!.

أعمى يتبعه أعمى ويتعثر الكل ويسقطون في الحفرة... آهي رؤية ونبوءة؟.

هل رسم الفنان هؤلاء العميان أم كانوا رمزاً أو أمثوله؟، وهل نحن العميان المقصودون، والموت أو القدر هو تلك الحفرة؟.

لقد رسم بيتر بروجيل لوحته قبل موته بعام واحد فكانت وصية للأجيال.

وقدشاركه الشاعر الألماني «فالتر باور» (١٩٠٤- م) برسم لوحته شعراً في كلمات بعد زيارته للمتحف الأهلي في نابولي:

«عميان»
«موكب ستة عميان يخترق الصورة،
ينحدر إلى أسفل، السقوط حتمي،
فالأعمى يتبع أعمى، لابد من أن يسقط
كل شيء أحمق، والكل باطل،
الكل أسير القيد
الكل سجين أو مشنوق
العالم برد وسكون
الموجة تنسكب وتنداح من الأول للسادس
كل شيء يتم في هدأة السكينة
والذين يمشون في النور ويرون في النور
حالهم أفضل
صبراً صبراً: فسوف ينهضون من سقطتهم
ويواصلون مسيرتهم في الزمان».

وشكل «كارلو كاردونا» الايطالي (١٩٥٠-١٩٧٣م) قضيدته بحيث يؤثر على العين والعقل والوجدان:

«عميان بروجيل»
«على اليسار
تترك الكنيسة
أعمى يتمسك
بعصا أعمى
يتشبث بجسد أعمى
يسقط في أرض عمياء
بغير قرار».

تحمل هذه اللوحة وبكلمات كل الشعراء تحذيراً للمبصرين بأنهم ليسوا خيراً من العميان، وأن البشر يسقطون دائماً في حفر الطريق حتى تبتلعهم حفرة القدر أو الموت.

ننتقل مع «فنسنت فان غوخ» (١٨٥٣-١٨٩٠م) عبر لوحته «حقل القمح والغربان» التي رسمها قبل انتحاره بأيام قليله، وفيها نرى طوفان القمح الذهبي، يملؤنا الخوف من أسراب الغربان السوداء الطافية على سطح الموج، ودائرة النار، وتلبد السحب. أهي غضبة الوجود وحريقه أم هو رماد العدم، أم هو قلق الفنان المتمزق بهواجسه الميتافيزيقية؟. اللوحة هي بكاء الفنان وتضرعه إلى الله للخلاص من يأسه، إنها جرح وجود الإنسان على الأرض في زمن الألم، وجرح الفنان البائس، وألم العين التي أذهلها هول الحقيقة.

«حقل القمح والغربان» تعبّر عن المرحلة الأخيرة من حياته التي قضاها في أحد حقول القمح، وقع فيها الفنان تحت تأثير عصبيته ممازاد حيوية ألوانه، واضطراب أشكاله.

وقد عبرت الشاعرة البولندية «آنّا بوجونوفسكا» (١٩٢٧- م)عن إحساسها بفن فان غوخ وتأثرها بتمزقه الميتافيزقي:

«حقل القمح والغربان»
« السحب تتشابك في سلسلة
الأرض تتنفس الخضرة
القمح يُغرق العيون طوفانه
والغربان - رماد الفحم
المتبقي من العدم -
تغطي وجه الشمس
وأنت يا فان غوخ

دائماً ما تُضيّق
عقدة الألون
وتخنق البريق.
ينفجر الريش الفاقع في أجنحة الشيطان
وجرح الهاوية الأسود
يفغر فاه».

أما الشاعر الألماني «باول سيلان» (١٩٢٠-١٩٧٠م) فقد نبض شعره بالإحساس الفاجع للقدر الفردي المظلم: .

«حقل القمح والغربان»
«أمواج القمح تحط عليها أسراب الغربان
زرقة أي سماء هذه؟
العليا؟ السفلى؟
آخر سهم تطلقه النفس
خفقان أقوى
لمعان أقرب
وهنا وهناك
يتجلى العالم

ومن الطبيعي أن نبحث بعد كل هذا عن أثر لقصيدة الصورة في تراثنا الشعري والنقدي قديمه وحديثه، فنجد الصورة الفنية على اختلاف أنواعها ووظائفها في الشعر العربي، شأنه في ذلك شأن كل شعر آخر، لقد كانت الصورة ولم تزل جوهر الشعر الثابت ووسيلته التي لايستغنى عنها في الكشف عن الحقائق الشعرية والإنسانية.

وقد كان الجاحظ أول من التفت إلى طبيعة الشعر وطرح أفكاراً هامة في تاريخ النقد الأدبي فقد جاء في كتابه «الحيوان»:

«المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، إنما الشعر صناعة وضربٌ من النسيج» وجنس من التصوير».

ولنا أن نستشف من هذه العبارة ثلاثة مبادئ: أولها أن للشعر أسلوباً خاصاً في صياغة الأفكار والمعاني يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف. وثانيها: أن أسلوب الشعر في الصياغة يقدم المعنى بطريقة حسيّة، وثالثها أن التقديم الحسيّ للشعر يجعله قريناً للرسم في التشكيل و الصياغة والتأثير والتلقي، وإن اختلف عنه في المادة التي يصوغ بها ويصوِّر بواسطتها.

ويركز «عبد القاهر الجرجاني» على الجانب البصري الخالص من التقديم الحسيّ للمعنى وتجسيمه وتشخيصه أمام العين، مما جعله يرد روعة الشعر إلى براعة التصوير، يقارن بين عمل الشاعر والرسام على أساس أن الصنعة في التصويرات والتخيلات الشعرية تفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى الصور التي يشكلها الرسام أو المصور:

«فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتدخل النفس من مشاهدتها حال غريبة لم تكن قبل رؤيتها، يغشاها ضربٌ من الفتنه لا ينكر مكانه، ولايخفى شأنه، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني».

ولاشك في أن العلاقة بين الشعر والرسم كانت وراء فكرة التقديم الحسيّ أو التجسيم البصري لمعاني الشعر، والإلحاح على الجوانب الحسيّة في التصوير الشعري، الرسام عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللوحة فيتلقاها المشاهد تلقياً بصرياً مباشراً، والشاعر عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صوراً يراها بعين العقل.

وإذا مررنا على تراثنا القديم لنأخذ منه نماذج شعرية توضح ماسبق وتقترن برسمٍ أو تصويرٍ أو عملٍ فنيٍّ محدد، فإننا نجد وبوضوح الصلة بين الشعر والتصوير في «سينية أبي نواس» (١٣٠-١٩٠هـ)، كان أبو نواس قد

أخذ بعض صحبة ومر على المدائن مقر الأكاسرة نرى بعض حالاتهم ودور لهوهم التي لم يبق منها غير أطلال:

«ودار ندامى عطّلوها، وأدلجوا
بهـا أثـرٌ منهـم جـديـدٌ ودارسُ
ماخبُ من جَرِّ الزِّقاقِ على الثّرى
وأضغاثُ ريحانٍ جنيٌّ ويابسُ
أقمنا بها يوماً ويوماً، وثالثاً
ويوماً له يومُ الترحُّلِ خامسُ
تدور علينا الراح في عَسْجَدية
حَبَتْها بأنواع التصاوير فارسُ
قرارتُها كسرى، وفي جنباتها
مهاً تدّريها بالقسيِّ الفوارسُ
فللخمر مازُرّتْ عليه جيوبُها
وللماء ما دارت عليه القلانسُ

والأبيات الثلاثة الأخيرة تصف الكأس الذهبية الملأى بألوان من التصاوير الفارسية والمتدفقة بالحياة، وفي علاقة هذه الأبيات مع ماسبقها نصل إلى جدلية الحياة والموت بقسوتها وبصدقها. ففي إطار الزوال والفناء، الذي زاد الرحيل حزناً على حزن أظهر الشاعر أحداث الماضي فجعله حاضراً في خيال كل ناظر إليه أو قارئ لسطوره أو مستمع لشعره.

ماهو «البحتري» (٢٠٤-٢٨٤ هـ) واقفاً أمام صورة على جدران القصر، وهي صورة معركة حربية دارت عند مدينة أنطاكية بين الفرس والروم، وقد أجاد مصورها التصوير حتى شعر البحتري بالخوف أمامها ورأى الموت ماثلاً فيها. وبلغت الصورة من الحيوية ماجعل عين الشاعر تصف من فيها بأنهم أحياء فاندفع إلى الصورة ليرى أصورة هي أم حقيقة!.

«وإذا ما رأيت صورة أنطا ـ
كيَّة ارتعتَ بين رومٍ وفرسِ
والمنايا مواثلٌ، وأنوشر ـ
وان يُزجي الصفوف تحت الدِّرَفْسِ
في اخضرارٍ من اللِّباس على أصـ
فر يختال في صَبيغة وَرْسِ
وعراك الرجال بين يديه
في خُفُوتٍ منهم وإغماضِ جَرْسِ
من مُشيحٍ يهوي بعامل رُمْحٍ
ومُليحٍ من السِّنان بتُرْسِ
تصف العين أنهم جدُّ أحياء
لهم بينهم إشارةُ خُرْسِ
يغتلي فيهم ارتيابي حتى
تتقراهم يداي بلمْسِ ».

إن القصيدة الصورة تحول الشاعر إلى رسام بالكلمات، ويغدو القلم ريشة تلوّن وتظلل، وتصبح البنية الايقاعية واللغوية تشكيلاً فنياً نلمحه بأعيننا ونتحسسه بأيدينا .

وقد حاولت بعض قصائد الشعر الحديث أن تشكل نفسها على غرار الصورة دون التقيّد بشكل محدد واتجه بعضها الآخر إلى الألوان والإيقاعات والخطوط على نحو ما فعله «بروجيل، وبيكاسو، وميرو» وتبرز هنا قصيدة الشاعر «أحمد عبد المعطي حجازي» (آيات من سورة اللون)، لقد وجدَ الشاعر نفسه يعيش لحظات إيحاء وإلهام شعري من إيحاء وإلهام لوني وشعر أن عالم الشاعر والرسام واحدٌ في جوهره وإن اختلفت الوسائط والوسائل :

«يرقد العالم في بلورة يغسلها ماء المطر، هاهي ذي اللحظة تأتي، أهو اللون، أم الإيقاع ماتصطاده، أو ربما تسلمه نفسك، حتى يغمر الموج التجاعيد، ويلهو بخصيلات الشعر!».

«فقاقيع من الاضواء لاتلبث حتى تنفجر».

وأخيراً نصل إلى نموذج ناضج لقصيدة الصورة عند الشاعر «سعدي يوسف» والتي كتبت تحت رسم جداري وكأنما هي نقش أو تعليق شعري.

تبدأ القصيدة بالحمامات التي تطير في ساحة الطيران معبرةً عن أحلام المناضلين ببناء مدينتهم الفاضلة:

«تطير الحمامات في ساحة الطيران، البنادق تتبعها، وتسقط دافئة فوق أذرع من جلسوا في الرصيف يبيعون أذرعهم».

لقد طار المناضلون كالحمامات ارتفعوا في السماء عرفوا أن بلادهم هي بلاد البنادق، تطير مذبوحة ويسقط دمها الأسود فوق الجدار الذي بنوه بيتاً وملاذاً. ويقضي المتعبون زماناً يلمّون فيه دماء الحمائم ويبنون مملكتهم الفاضلة، التي يهدمها الجمود، فيبدأون من جديد، باقين على حب الوطن والولاء لزمان الجذور.

كانت تلك نماذج من القصيدة التصويرية في الشعر القديم والحديث، وهكذا فإن الصور والرسوم والتماثيل تتيح لكل عين أن ترى كما تشاء، ولكل عقل أن يقرأ على هواه، فتعددت محاولات الغوص في أعماق العمل الفني، وفك طلاسمه، ففي كل قراءة تفسير يدفعنا إلى التفكير الحر والتأمل والحكم الفردي فيما لو قيّد للعمل الفني أن يوقظ العيون في ضمير الإنسان، حتى يرى بصفاء وتكون هذه الرؤية الخطوة الأولى على طريق الجمال الذي هو: الحق.

المراجـــــع

الشعر والتصوير عبر العصور — د. عبد الغفار عكاري

الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي — د. جابر أحمد عصفور

ديوان الشاعر «أبو نواس»

ديوان «البحتري»

القلق والحزن والفرح.. في رسائل أدباء عرب معاصرين

أديب عزت

الأدباء والشعراء، رجال الفكر والحرف والقلم، الكادحون بأدمغتهم وضوء عيونهم واحتراق الأصابع.. فرسان هم وأسخياء أين حلوا، حلت النخوة والعمل المبدع والكلمة التي تبني، وبسطة اليد والشرف والعنفوان.. أين حلوا ويحلون، عملوا ويعملون على أن يستحيل القفر إلى جنائن، والعتمة إلى أضواء،

* أديب عزت: باحث وأديب من سورية، يهتم بالدراسات الأدبية، له عدد من المؤلفات منها: «صفر» مجموعة شعرية، «أدب عربي معاصر»

وعلى أن يزيد النور في الأرض، وعلى التطلع إلى المستوى الأنوف وفي سائر مجالات الحياة، وشتى مناحي العطاء.

* * *

الأدباء والشعراء رجال الفكر والحرف والقلم.

لا يجهلهم إلا الشر والبخل وتردي القيم..

هم دائماً مع الخير والعطاء ومع الإعلاء من شأن القيم.. كل قيم الحق والخير والجمال والمحبة.

* * *

ولقد تعرضوا ويتعرضون في ذلك القطر العربي أو ذاك، إلى محن ومصاعب جمة، تعرضوا ويتعرضون ومنذ تاريخ موغل في القدم إلى الكثير من المعاناة والمكابدة وشظف العيش وتنكر الخلان، وتقلب الأيام، و صعوبة الظروف وقسوة الحياة، منذ مئات الأعوام وقاسية هي معاناة: «كل من أدركتهم حرفة الأدب...» فأبو حيان التوحيدي الذي ولد في بغداد حوالي سنة ٣١٠ هـ. وتوفي سنة ٤١٤ هـ وأعطى ما أعطاه، وهو معروف في مجالات الأدب والفلسفة والتصوف والتراجم والعلم والأدب، والذي عاش مدة طويلة منعزلاً، يعاني آلام البؤس والحرمان وكان يحترف- على كره منه- مهنة الوراقة، و هي مهنة شاقة في القرن الرابع الهجري تعاطاها عدة أدباء وفلاسفة أمثال ابن النديم وأبي سعيد السيرافي، ويحيى بن عدي وغيرهم، وكان العالم الأديب إذا لم يجد ما يقتات به اشتغل بنسخ الكتب وتجليدها، إلا أن التوحيدي لم تكن لتطيب نفسه بهذه الحرفة فقد أفضى إلى صديقه في البأساء أبي بكر القومسي بشكيته المرة قائلاً:

«لقد استولى عليّ «الحرُفُ» و.. «الحرُفُ» قلة الحظ، ورجل محارف: منقوص الحظ لاينمى له مال». وتمكن مني نكد الزمان، إلى الحد الذي لا أسترزق مع صحة نقلي، و تقييد خطي، وتزويق نسخي وسلامته من التصحيف والتحريف، بمثل ما يسترزق البليد، الذي ينسخ النسخ، ويمسخ الأصل والفرع، و قد سخط التوحيدي على هذه المهنة التي فيها:

«ذهاب العمر والبصر» لضؤولة موردها، وقلة جدواها، حتى غدت إحدى المنغصات التي أفسدت مزاجه، وعكرت عليه صفو حياته».

ومن المعروف أيضاً أن التوحيدي قد أحرق في أزمة غضبية كتبه وذلك:

«لقلة جدواها، وضناً بها على من لا يعرف قدرها» بعد موته، على حد قوله، فكتب إليه القاضي أبو سهل علي بن محمد يلومه على فعلته، فأجابه التوحيدي برسالة عاطفة مسوغاً فيها إقدامه على حرق كتبه، ومما جاء في تلك الرسالة:

* **فما صح لي من أحدهم وداد:**

ثم أعلم - علمك الله الخير - أن هذه الكتب حوت من أصناف العلم، سره وعلانيته، فأما ما كان سراً فلم أجد له من يتحلى بحقيقته راغباً، وأما ما كان علانية فلم أجد من يحرص عليه طالباً، على أني جمعت أكثرها للناس ولطلب المثالة بينهم، ولمد الجاه عندهم، فحرمت ذلك كله، ولاشك في حسن ما اختاره الله لي، وناطه بناصيتي، وربطه بأمري، وكرهت مع هذا وغيره أن تكون حجة عليّ لا لي.

فإن قلت: ولم تسمهم بسوء الظن، وتقرع جماعتهم بهذا العيب؟ فجوابي لك أن عياني منهم في الحياة هو الذي يحقق ظني بهم بعد الممات، وكيف أتركها لأناس جاورتهم عشرين سنة فما صح لي من أحدهم وداد؟ ولا ظهر لي من إنسان منهم حفاظ، ولقد اضطررت بينهم بعد الشهرة والمعرفة في أوقات كثيرة إلى أكل الخضر في الصحراء وإلى التكفف الفاضح عند الخاصة والعامة، وإلى ما لا يحسن بالمرء أن يرسمه بالقلم ويطرح في قلب صاحبه الألم، وما كان يجب أن ترتاب في صواب ما فعلته. . . . وبعد فقد أصبحت هامة اليوم أو غدا، فإني في عشر التسعين وهل لي بعد الكبرة والعجز أمل في حياة لذيذة؟ أو رجاء لحال جديدة؟ ألست من زمرة من قال القائل فيهم:

نروح ونغدو كل يوم وليلةٍ
وعما قليل لانروحُ ولانغدو

* * *

*معروف الرصافي و: سيدي المفضال

ولقد مرت عقود وعقود وانقضت أعوام تلتها أعوام وأعوام، بعد رسالة التوحيدي الجوابية، وتبدل حال الكتابة، و بات الأدب في حال غير الذي كان عليه، وحل فرح في حياة بعض الأدباء، وسادت طمأنينة، وتبدلت الظروف الأدبية.. باتت أجمل وأفضل في أقطار عربية شتى، ومع ذلك فإننا نجد الشاعر معروف الرصافي

يكتب إلى أحد الوجهاء قائلاً:

«سيدي المفضال عبد اللطيف (باشا) المنديل المحترم

أخذت كتابكم المؤرخ في ١٤ ذي القعدة سنة ١٣٤٠ هـ وفي طيه حوالة بألف ربية على عبد القادر (باشا) الخضيري وقد قبضتها منه:

«فأشكر فضلكم والشكر عجز
إذا هو لم يكن إلا كلاماً»

سوى أني أقول أن إحسانكم هذا لم يزدني علماً بما لكم من النفس الكبيرة والأخلاق الفاضلة بل أنتم أنتم سواء كان هذا أو لم يكن. لابد أنكم سمعتم بما أصابني من أمر السرقة التي لم تبق لي باقية فإحسانكم هذا قد انتشلني من هوة سحيقة كادت تذهب فيها نفسي شعاعاً، و هذا هو الذي جعل إحسانكم إليّ مضاعفاً حتى لقد وقع مني موقعاً لم يقعه إحسان إلى إنسان قبلي ولابعدي، فجزاكم الله خير الجزاء، والسلام عليكم من محبكم معروف الرصافي.

ويتحدث الرصافي في رسالة ثانية موجهة إلى مستشار وزارة التربية، وحيث كان الرصافي يعمل في الوزارة المذكورة، يتحدث عن ظروفه المادية وضرورة منحه إجازة مع الراتب وذلك من أجل أن.... كما سيتضح من قراءة الرسالة:

إلى حضرة المستشار المحترم.

في . . .

قرأت ما جاء في الحاشية التي علقتموها مع طلبي للاجازة فرأيت أن أجيبكم بما يلي:

أولاً: إن مدة ثلاثة أشهر للذهاب والإياب ضرورية على ما أظن وليست بزائدة كما رأيتم لأن وسائط السفر غير معينة بوجه قطعي، ولأن الموسم شتاء والسفر في الشتاء أصعب منه في الصيف ولأني قاصد أن آتي بأهلي معي إلى العاصمة. وتهيئة أهلي للسفر تحتاج إلى مدة غير قليلة فمن هذه الوجوه كلها تجب الحيطة بتمديد مدة الإجازة إلى ثلاثة أشهر لاأقل وأما الأسباب الضرورية التي تدعوني إلى طلب السلفة فأقول في بيانها:

إنني أرسل نصف الراتب الذي أتقاضاه إلى أهلي وأصرف النصف الباقي على نفسي فلم يمكني حتى الآن اقتصاد شيء من راتبي، ولأجل التخلص من هذه الحالة يلزم أن أجلب أهلي إلى عندي، و عليه فلا بد من السفر وليس عندي من المال ما أسافر به فالسلفة إذن ضرورية لأن حالتي المالية هي كما ذكرت لاتساعدني على السفر. وأنا أشكركم إذا استطعتم أن تجدوا لي طريقاً إلى السفر من دون سلفة.

هذا ما لزم بيانه ولكم الأمر

معروف الرصافي

وتعكس بعض رسائل الرصافي جانباً آخر من جوانب شخصيته، جانب الإنسان المحب للآخرين. والذي لايتوانى عن مساعدتهم والاستجابة إلى طلباتهم ومساعدتهم على تحقيق شروط إنسانية ونفسية أجمل، ففي واحدة من رسائله إلى طه الراوي الذي أسندت إليه في أواخر الثلاثينات مديرية المعارف العامة في بغداد يقول الرصافي راجياً الراوي مساعدة حامل رسالته:

سعادة الأستاذ الفاضل السيد طه الراوي المحترم

أرجو أن لا أكون بما أكتبه إليكمْ من مزعجات الأيام والليالي عندكم، أنتم، أعلم بالناس مني ولا أجد طريقة للتخلص من مراجعاتهم إلا بأن أجيبهم إلى ما يريدون خصوصاً إذا كانت المسألة مما يتعلق بالعلم وطلابه، فعلى كل حال أنا أرجو عفوكم قبل كل شيء . .

حامل كتابي هذا إليكم محمد العويد من أهالي الفلوجه له ابن في متوسطة الرمادي وهو يريد أن ينتقل في هذه السنة إلى إحدى ثانويات بغداد وقد عملت له (مضبطة) بأنه مثلي من العاجزين عن دفع الأجرة . أما (أنا) فلا أقول لكم أجيبوه إلى ما يريد بل أقول إن كان هذا ممكناً وغير مخالف للمصلحة العامة فمن الفضل والإحسان أن تجيبوه إلى ما يريد وأنتم أهل لكل فضل وإحسان لاسيما إحسان يكون لطلاب العلم الذي أنتم من ناشري أعلامه في البلاد، والسلام عليكم أولاً وآخرا . .

ويكتب الرصافي إلى الراوي رسالة إنسانية نبيلة جاء فيها :

. . . يقدم كتابي هذا إليكم ذلك البائس الذي شكوت إليكم بؤسه فأمرتم باستخدامه رئيس عمال في أبنية المعارف واسمه مهدي بن صالح فهو إلى اليوم يشتغل هناك ليعيش ويدعو لكم ويشكركم كما أدعو لكم أنا وأشكركم، و قد جاءني في هذه المرة يشكو من مهندس هناك يحاول اقتلاعه من مركزه فأرجو أن تعطوه بطاقة توصية إلى المهندس لكي يكف عنه أذاه وما ذلك من لطفكم ورأفتكم ببعيد .

هذا وتفضلوا بقبول دوام احترامي لشخصيتكم الحرة .

*** أعوام داهم الحزن من كان يمسح أحزانا :**

وفي الأربعينات يداهم المرض حياة الرصافي، ويعتريه اليأس ويساوره الاحباط والآلام فلا يجد بداً من الكتابة إلى عبد العزيز المانع وكان وكيلاً لأعمال الوجيه عبد اللطيف المنديل وجاء في الرسالة :

«إلى حضرة الفاضل الكريم عبد العزيز المانع المحترم

سلام واحترام

وبعد، فأسأل الله تعالى دوام العافية وأن يوفقكم لما يحبه ويرضاه،

سيدي:

إن الضرورة أجأتني أن أكتب إليكم كتابي هذا راجياً من فضلكم أن تنظروا فيه، فإن رأيتموه موافقاً فيها وإلا فاكتبوا لي بالجواب سلباً أو ايجاباً لكي أفتش لي عن طريق آخر ولا أبقى في الانتظار، وإنكم بذلك تحسنون إليّ وإن الله لا يضيع أجر المحسنين..

إنني منذ سنتين تقريباً أكابد آلام مرض ابتليت به أنساني الراحة وكرّه لي الحياة ولم تنجح فيه مداواة الأطباء هنا، وأخيراً أشار عليّ بعض الأطباء أن أذهب إلى أوربا إن أمكن وإلا فإلى بيروت حيث توجد مستشفيات منظمة للتداوي، غير أن قلة ذات يدي تحول دون ذلك، وقد أخذت أفتش عن طريق أتوصل به إلى تخفيف آلامي على الأقل، ومن ذلك أني كنت قد كتبت كتاباً سميته «الرسالة العراقية» يشتمل على مباحث في السياسة والدين والاجتماع وهو اليوم عندي غير مطبوع. فرأيت أن أعرضه على أهل المطابع وغيرهم عسى أن أبيعه فأقضي بثمنه مأربي، وهذا أيضاً لايمكن إلا في بيروت لأن المطابع الكبيرة هنا غير موجودة.

فأرجو من فضلكم وكرمكم أن تعرضوا هذه القضية على صديقي المحترم عبد اللطيف (باشا) المنديل لعله يمد إليّ يد المعاونة إما بشراء الكتاب المذكور وإما بوجه آخر يراه هو مناسباً فيعينني ولو بشيء يسير من المال أستعين به على تخفيف آلامي وبالله المستعان.

* **والرد الصاعق الحزين:**

وسرعان ما أتاه الرد الحزين و.. الصاعق

سيدي الأستاذ.

دم موفقاً

بعد التحيات والاحترامات

استلمت كتابكم الكريم ويؤسفني أن أخبركم أن سوء صحة سيدي (الباشا) لاتسمح لي بعرض مقترحاتكم عليه. هذا ودمتم سيدي.

*** عزاء الكاتب أن الكتابة.. ليست صرخة في واد:**

غير أن الرصافي وقد مدّ يد المساعدة لكثير من الناس، وقف معهم في محنهم وآلامهم، ساعدهم على تجاوزها، وجد من يقدم له المساعدة في محنته وفي مرضه.. قارىء معجب بمقالاته وقصائده وعطاءاته، تألم لألم الرصافي وتعاطف معه تعاطفاً كبيراً، ولعل في هذا عزاء الكاتب والكتابة، فالكاتب لا يرسل صرخته في واد، و الكتابة ليست تعباً وعذاباً وبلا طائل مادام يوجد قراء يقدرون ويقفون مع الكاتب أوان محنته، وقد ضم كتاب رسائل الرصافي.. نص رسالة هذا القارىء الكريم والمحسن المفضال إلى الرصافي وهي التالية:

من مظهر الشاوي إلى معروف الرصافي
في ٢٠ تشرين الأول ١٩٤٤
أخي الأستاذ الكبير معروف الرصافي المحترم

تحية كشارقة الضحى وسلام كألق الشمس تتنزلان عليكم بكرة وأصيلاً وبعد..

فقد شق على أخيك الذي يكن لك أنبل عواطف الاخلاص ما صرت إليه في الأيام الأخيرة بعد تنكر الدهر لك وثقل المرض عليك وأسفت أن يحول عدم معرفتي بما تعانيه كما يشهد الله بيني وبين القيام على رعايتك والعناية بك، ولقد أقدمت على إرسال خمسين ديناراً إليك بتاريخ ٨ الجاري وأنا متهيب (خشاة) أن يثور إباؤك ولكن حبي لك وإكباري لنفسك الكريمة السمحة شجعاني على الأمل بأن أظفر بتنازلك بقبولها. وقد وقع نظري في هذه الأيام على مقال منشور في مجلة «الأديب» البيروتية بعددها الصادر في شهر أيلول وفيه وصف للحال الذي أنت فيه مع مقطوعتين من شعرك النفيس الغالي الذي عودت أن تقرع به أسماعنا فهاجت لواعج الحزن في

قلبي واضطرمت نار الألم بين جوانحي وكبر عليّ: (أن تألف على الأيام المخمصة، و إن يتساوى لديك النعيم والبؤس).

وها أنا ذا أتقدم مرة أخرى وليست أخيرة من أخي واستاذي بمبلغ مائة دينار متمنياً على الله أن يكلأ صحته الغالية بعنايته ويرعاه بلطفه راجياً منه قبولها مع العلم أنني قطعت على نفسي عهداً أن أجري عليه مرتباً شهرياً قدره أربعون ديناراً يتقاضاه مني مدى الحياة.

ولئن كانت الحكومة العراقية قد حرمتك النيابة عن الأمة فإن لك في مكانتك الحقيقية التي تتمتع بها في قلوب الذين يقدرون شرفك وعظم نفسك وكريم سجاياك ما يغنيك عن كل نيابة زائفة أو عينية مصطنعة.

وإن لك من رزق أخيك الحلال الوافر الذي يقاسمك إياه راضياً مغتبطاً فخوراً ما يزهدك في كل مرتب آخر عداه.

أخي: إذا كانت الإرسالية الأولى التي بعثتها إليك لم تصل إلا مؤخراً فما ذلك إلا لصعوبة الإرسال عن غير طريق البريد فأرجو المعذرة.

وتقبل مزيد الاحترام.

ملحوظة: في بحر الأسبوع المقبل يصل أخي معروف كسوة كاملة تليق به عساها ملبوس العافية أرجو (التنزل) بقبولها.

أخوكم المخلص مظهر الشاوي.

* * *

و . . رسائل بدر شاكر السياب

ومن مكابدات وآلام ومعاناة الرصافي الذي قيض الله له من يعمل على مساعدته على الخلاص منها، وعلى إمداده براتب دائم ومساعدات نقدية وعينية مستمرة، إلى معاناة وآلام وأمراض شاعر من أهم وأكبر شعراء عصرنا.. بدر شاكر السياب، والذي كشفت رسائله المؤرقة الحزينة إلى رفاقه الأدباء والشعراء عن حجم المعاناة والآلام والمشقات التي كابدها خلال رحلته القصيرة في هذي الحياة الحلم، فشاعر الحياة كما يقول جبرا ابراهيم

جبرا لم ترآف به الحياة. . وذلك الشاعر الكبير القلب بخلت الأقدار عليه بأكثر من ثمانية وثلاثين عاماً من العمر، مرت مُرهقة وحافلة بالتعب والمرض والشقاء. .

وقد جاء في رسالة من رسائله إلى صديقه الشاعر شاذل طاقه ما يمثل صرخة حزن وحشرجة أنين:

*** شاذل. . أنا في أتعس حال**

بيروت- ٥- ٥- ١٩٦٢

أخي العزيز شاذل طاقة. .

أرجو أن تكون وبقية الإخوان بخير، أنا يا شاذل في أتعس حال يمكن أن تتصورها بعد أن بقيت حوالي اسبوعين راقداً في مستشفى الجامعة الأمريكية ببيروت، أدفع حوالي ٢٥٠ر٣ ديناراً يومياً، عدا أجور الفحوصات والمعاينات والأدوية، خرجت منه مكسور الظهر والنفس نتيجة غباء بعض الأطباء وسيرهم على المبدأ القائل: «يتعلم الحجامة، برؤوس اليتامى». واهتديت الآن إلى طبيب ألماني بارع مختص بالأعصاب. . وقد شخّص لي مرضي وعرف- دون أن أخبره- كل شيء عنه، طلب مني (٢٥٠٠) ليرة لبنانية حوالي (٣٠٠) دينار لشفائي شفاءً كاملاً. وقد نقدته ألف ليرة- وهي كل ما استطعت أن أؤمنه- على أن أعطيه الباقي بعد شفائي. . ربما استغرقت المعالجة ثلاثة أشهر.

كنتم، في جمعية الكتّاب والمؤلفين قد وعدتموني بتقديم المساعدة لي، بقصدمعالجتي. الآن وقت المساعدة إن كنتم جادين في عرضكم. إن أي مبلغ أحصل عليه من الجمعية. سيكون عوناً كبيراً لي وإلا فإني مهدد بالشلل الكلي بعد بضعة أشهر. أبذل كل ما بوسعك في سبيل أخيك المسكين وفي انتظار جوابك دم للمخلص بدر.

وفي رسالة من رسائل السياب سحبتها وهو قيد المعالجة في لندن إلى

جبرا ابراهيم جبرا ما يفصح وبحزن وأسى عن معاناته وقلقه رغم المرض والمحن على الأسرة ومتطلباتها الحياتية . . أولاً ولنقرأ معا :

لندن- ٣٠ -١- ١٩٦٣

أخي العزيز الأستاذ جبرا ابراهيم جبرا

. . . . . وفوجئت عندما علمت أمس من السفارة أن رمضان قد حل . لكن هماً أصابني . سيأتي العيدوليس هناك من يشتري ملابس جديدة لأطفالي . إن راتب أمهم لايكفي لأكثر من إطعامهم . أفلا تستطيع اقناع الدكتور محمود الأمين بإرسال ما استحقه عن ترجمة جزء من كتاب الأدب الأمريكي إلى زوجتي : إقبال طه عبد الجليل دار رقم ٢- شارع التنومة- المعقل . إن ذلك سيجعلني مرتاحاً ويزيل القلق عن أفكاري ، إذا لم يستطع فلتتفضل أنت بارسال أربعين أو ثلاثين ديناراً إليها وسأعطيك إياها حين أعود أو تأخذها مما استحقه عن الترجمة .

* الإصرار على مقارعة المرض والعجز . . بالكتابة :

وجاء في رسالة من السياب إلى الدكتور أحمد زكي وكان المرحوم زكي رئيساً لتحرير مجلة العربي الكويتية :

البصرة- ٧- ٤- ١٩٦٣

استاذي الكريم الدكتور أحمد زكي المحترم

تحية عربية وبعد فأرجو أن تكون بخير .

يسعدني أن أعود إلى الكتابة إليك بعد أن فرقنا العهد القاسمي البغيض طوال هذه المدة . وبعد أن ظل المرض يلاحقني طوال هذين العامين الأخيرين حتى انتهى بعجز الطب البريطاني عن شفائه (حيث كنت في لندن) وحتى انتهى إلى إحالتي إلى إنسان كسيح رهين الفراش ، غير قادر على القيام بأي عمل يعيش منه سوى كتابة الشعر .

لذا أتقدم إليك بالتماس : أن تفتح لي باب النشر في العربي كل شهر ،

أو كل شهرين على الأقل، حيث يتجمع لي من ذلك ومن النشر في بعض المجلات الأخرى التي تدفع، مبلغ يسير من المال يكفي لإقاتتي.

هذا ودم لتلميذك المخلص. بدر شاكر السياب.

*** وحنان الزملاء والأصدقاء هو العزاء**

وفي وجود الزملاء، حضور الأصدقاء، أوان المحن والملمات، يكون العزاء وتخف نسبياً حدة الآلام، وأهوال المحن وفي رسالة من السياب إلى جبرا ابراهيم جبرا، ما يعبر عن هذا الأمر، فقد جاء في الرسالة وهي مؤرخة بتاريخ ٢- ١٢- ١٩٦٣

«أخي العزيز جبرا ابراهيم جبرا

أتعلم أنك جعلتني أبكي؟ لكنها لم تكن دموع حزن أو ألم. كانت دموع شكر وامتنان. حين وصلتني الأدوية منك ومن الدكتور علي كمال، دمعت عيناي: «لقد أعطته الحياة كل ما أراد: صديقاً. كما يقول توماس غراي في مرثيته. شكراً لله على أن أعطاني أخاً مثلك.

أفــاق المعـرفــة

كتاب الشهر

تاريخ افريقيا السوداء

ميخائيل عيد

يتملى المرء وجه تاريخ البشر الدموي الكالح، ويتملى وجه حاضرهم بقسوته وفظاعته وجهامة افاق المستقبل فيسأل: الى أين؟.

يكاد تاريخهم يكون تاريخ تذابحهم.. وتكاد كلمة «مذابح» أن تختصر تاريخ الممالك والحضارات ـ كل الحضارات.

(*) ميخائيل عيد : أديب وشاعر من سورية، يكتب الشعر والقصة والمقالة، يهتم بالترجمة. من أعماله : «حكايات وأغاني»، «ملاحم الجبال الهرمة».

ولا يشذ تاريخ افريقيا عن تاريخ البشر عامة . . وإذا كان العنصريون ينكرون فضائل البشر ذوي البشرة السوداء كلها أو جلها، فهم لاينكرون عيوبهم التي يشترك بها البشر جميعا . . ولعل هذا مايمكن ان يثبت مساواتهم مع سواهم . . فلا أحد ينكر ان مافيهم من «شر» لايقل عما لدى الآخرين . .

اما الخير والطيبة فمحتقران في كل مكان، مع أن الجميع يزعمون انهم طيبون وأخيار .

مؤلف الكتاب هو جوزيف-كي-زيربو . وهو مثقف أفريقي مخلص لأفريقيا ويحبها كثيراً . . ولعل حبه الكبير لها هو الذي جعله لايتوانى عن تسليط الأضواء على عيوبها، كل عيوبها . . لكن افريقيا المريضة التي يشخص أمراضها كلها، ليست عيوبا فحسب . . فالشر لايمكن ان يكون مطلقا . . فلو كان كذلك لدمر نفسه، كما يقول أحد الباحثين .

انه يعود الى ماضيها بخيره وشره ويعرضه أمام انظار العالم، وربما كانت بداية الخلاص من العيوب ومن ثم بداية النهوض تتمثل في معرفة تلك العيوب .

والمؤلف لاينكر انحيازه لافريقيا-ماضيا وحاضرا ومستقبلا، لكن انحيازه لايدفعه الى التعصب لها، هو عالم، وهو انسان قبل كل شيء وبعد كل شيء . وهو قوي الايمان بالعلم والانسان .

وهو يشير في أكثر من مكان الى انه، ككل الافريقيين، أو كأكثرهم، لايكره البيض بل يكره نظامهم، وهو لأنه يحب السود يريد لهم أن يتخلصوا من كل مايعيق وحدتهم ومن ثم تقدمهم على دروب الحرية والنهوض . وهو لايريد لهم ان ينغلقوا على أنفسهم وأن يتعصبوا . .

مترجم الكتاب هو الاستاذ يوسف شلب الشام . . وقد عرّف بمؤلف الكتاب وتكلم على الجهد الذي بذله في تأليف الكتاب كلاما مفيدا من غير اسهاب . . مما يذكرنا بحكمة العرب القائلة : «خير الكلام ما قل ودلّ» وهو

يصف الكتاب بأنه «شامل جامع» (ص٦) ولاينسى أن يلفت نظرنا الى مسألة هامة هي «ما أشبه أحوال افريقيا بأحوال امتنا العربية!» (ص٧)

يطالعنا «المدخل» بنصيحة «تذكر! فإن الذكرى مليئة بالمعلومات المفيدة، وفي طياتها مايروي ظمأ النخبة من اولئك الذين يريدون أن ينهلوا» ثم ينقل لنا قول باتريس لومومبا: «سيقول التاريخ كلمته.. ان افريقيا ستكتب تاريخها».. وقد تحققت النبوءة «فالاهتمام بهذه القارة هو سمة العصر». والافريقيون «يهتمون بالبحث عن هوية تأتيهم من تجميع العناصر المختلفة مما تعيه ذاكرتهم الجماعية» وهذا الاندفاع الذاتي «يستند الى أساس موضوعي هو وصول عدد من البلاد الافريقية الى الاستقلال.» (ص٩)

أما الصعوبات هنا فتشكل تحديا وهي كثيرة.. ويكون لزاما منذ البداية «أن نستبعد بسرعة حاجز الأساطير التي تقف في وجه هذا التاريخ.. إن الاساطير التي كانت معبرا الى التاريخ تصير في افريقيا حاجزاً أمام المؤرخ..

أما هيغل فيعلن: «إن افريقيا ليست جزءا تاريخيا من العالم، فليس فيها تحركات ولاتطورات تعرضها، ولا تمتلك من حركات التاريخ ماهو منبثق عنها» وفكرها غير المتطور «لايزال مغلفاً بشروط الفطرة ولم «يتجاوز عتبة التاريخ العالمي» (ص١١)

ويستثني بعض المؤلفين مصر ثم «شعوب افريقيا الشمالية» ويبقى الحكم العام ظالما وقاسيا «هذه الشعوب لم تعط شيئا للانسانية أبدا. ولابد أن شيئا فيها هو الذي منعها من ذلك».

ويجعلنا الكثير من الترهات التي يكتبها بعض المؤرخين «دون أن يطرف لهم جفن» نشك «بقيمة التاريخ كعلم مكون للفكر» وثمة مؤرخون «كبار» يزعمون «أن افريقيا السوداء، إفريقيا الحقيقية، تتجنب التاريخ» (ص١٢).

وباختصار «أصبح تاريخ افريقيا كهذا الخان الاسباني الذي يجد فيه كل انسان مايحمله اليه» وربما من أجل ذلك «نجد فيه كل هذا الخليط من الزبائن».

والذين لاينشرون النظريات المتطرفة «ينشرون خرافات سامة بقدر ماهي متنوعة» منها فكرة «الجمود التاريخي للشعوب الافريقية والسوداء منها بوجه أخص» وقد يرمون «على الشمس أو البعوض مسؤولية هذا التخلف» . . أما ماهو ايجابي فقد أتى من الخارج «من البيض» وربما من حمر أو سمر . . (ص١٣)

«فالأسود، إذن هو مادة أولية معجونة بالمؤثرات الخارجية» تلك هي الأرضية التي ينطلق منها الكثيرون (ص١٤) لكن خطوط الفصل العنصري «لاتوجد الا في مخيلات واضعيها، رحماكم! فلننته من قصة هؤلاء العطارين والبيطريين الذين تفوح منهم رائحة قوية، رائحة الاصطبلات والسلالات الحيوانية» (ص١٥) وان الزعم بأن افريقيا كانت «هادئة منذ آلاف السنين ليس إلا مغالطة تسجل جهلنا الحالي بالتغيرات التي حدثت في التاريخ الافريقي».

والمؤلف إذ يؤكد دور افريقيا والافارقة فإنه يعلن انه غير متأثر بأية عقدة «لا عقدة تعال ولا عقدة نقص، بل بعقدة المساواة» «ولكننا نقول إننا مللنا من قصة العنصرية تحت أي شكل من الأشكال» فالتاريخ الافريقي ليس «قعر كيس تأتي اليه وتنطفىء المؤثرات المحضرة من كل القارات.» (ص١٦)

ويذكر المؤلف مصادره ومنها المصادر القديمة (المصرية والنوبية واليونانية-اللاتينية) والمصادر العربية والأوروبية، والسوفييتية، والافريقية «الحديثة، والآسيوية والأمريكية.

«والمصادر العربية هي من اكثر المصادر أهمية لأكثر من سبب» (ص١٨)

«ويندفع الآن في افريقيا مجموعات من العلماء يفتشون عن الوثائق المكتوبة التي يحكي لنا بعضها، أحيانا، عن أحداث قديمة تعود الى ستمائة عام أو أكثر» أما كتاب الرحلات الذي وضعه ابراهام كريسك فهو «منجم

لاينضب، ويمكن اعتباره متمما للمصادر العربية» وثمة الكثير مما لم يكشف عنه النقاب بعد(ص١٩)

ومع ندرة الوثائق فإن «كل شيء يمكن أن يكون تاريخيا بالنسبة للمؤرخ النابه» «فالانسان جعل كل شيء لمسه بيده المبدعة تاريخيا: الحجر كما الورق، والأنسجة كما المعادن، والخشب كما الجواهر الثمينة»(ص٢٠) والأفضل ان نطلق هنا كلمة «التاريخ بدون نصوص» فليس هذا التاريخ «أقل صلاحية من وجهة نظر الادراك السليمة في تفسير واسترجاع الماضي» فالشواهد «بالرغم منها» «هي، غالبا، أكثر تعبيرا وأقل مثارا للشك من القصص المكتوبة التي تركت لنا أحيانا لدوافع المصلحة» (ص٢١) وفنون «التصوير يمكن ان تكون وثائق شاهدة كالأدب» أما التواريخ الزمنية في مايخص افريقيا فهي من «القلة بحيث أننا عندما نجد واحدة منها نرفع من شأنها كأنها نصب تاريخي» وهذا لاينفي وجود «فكرة الترتيب الزمني للأحداث» عند الافريقيين» (ص٢٢) ففي الكثير من الأماكن «استعملت وسائل» مختلفة «لتنشيط الذاكرة». وتبقى الرواية الشفهية موضوع أخذ ورد بين المؤرخين. فبعضهم ينفي أهميتها وغيرهم «يعتبرون الرواية الشفهية مصدرا مساويا في التقدير للمصادر المكتوبة رغم أنها، عموما، أقل دقة منها» ثم أليست الرواية التاريخية «سابقة للكتابة؟» (ص٢٤)

أما كون الأخبار أو حتى الحكايات، تروي سير الخاصة دون العامة، فهذا أمر عام وليس أمرا خاصا بافريقيا. وهنا ينبغي التدقيق والتمحيص ومقارنة الحكايات، والأخبار والاحتفاظ «بالمصادر الأكثر صلاحا» ثم أن «الاسلوب يكشف أحيانا عن عصر الوثيقة الشفوية» «وتقنيات جمع النصوص الشفوية يجب أن تكون متقنة» (ص٢٦)

وهناك علم الآثار والتاريخ «الافريقي يكن لعلم الآثار تقديرا عاليا» وقد نبشت حضارات كاملة وكثيرا ما قدمت «تأكيدات صارخة للرواية الشفهية» (ص٢٧)

«في ميدان علم اللغات يجب أن نتحفظ من أوهام السمع، وألا نثق

بالألفاظ التي تبدو للوهلة الأولى متقاربة وأن نعتمد على معرفة وصفية عميقة للغات، ويجب ان نتجنب الخطأ الكبير في الخلط بين العرق وبين الثقافة أو اللغة»(ص٢٩)

«ولكن هل يستطيع علم اللغات ان يساهم في معرفة التواريخ؟»

ثمة من يعتقدون ذلك. . (ص٣٢). إن دراسة العدد الأكبر من اللغات الافريقية «دراسة منهجية يمكن ان تساعد على حل بعض الألغاز في هذا التطور التاريخي بالذات»

وثمة «علم الأجناس وعلم الآثار الثقافي» والفن وعلوم أخرى كعلم السلالات الحيوانية وعلم النباتات المتحجرة، وعلم الآثار البدني، و «الاطارات الجغرافية» و «الاطارات الزمنية» إنها كلها تلعب دوراً في كشف شيء من غموض الماضي وتلقي المزيد من الضوء على تاريخ افريقيا والعالم.

أما «مفهوم التاريخ» فيجب أن «يكون موضوع نقاش بالنسبة لافريقيا» إن التاريخ علم يسمح «باعادة تصور ماضي الانسانية وشرحه» إنه علم حقيقي، لكنه «ليس علماً فحسب» فالحقيقة «تبقى نسبية حتى في العلوم التي يقال إنها علوم دقيقة إن قدر الانسان هو أن يفتش عن الحقيقة وأن يقترب أكثر مايستطيع من المثل الأعلى» (ص٤٥)

أما بعض المؤرخين الأوروبيين فمنحاز فعندما «قتل قائد روماني ابنه لمخالفة النظام عدّوا ذلك بطولة وطنية. وعندما فعل ساموري مثل ذلك رفعوا عقائرهم يندون بالبربرية» (ص٤٦).

والمؤرخ الحق يجب ان «يكون حاجا يسعى ببساطة الى حقيقة الماضي» «ذلك لأن التاريخ مادة حية لايمكن أن ننحني فوقها كما ننحني فوق حشرة في متحف ولا كما ينحني الكيماوي فوق أنابيبه». وينبغي للمؤرخ الأفريقي ألا يكون «موظفا بسيطا في وزارة للدعاية أو للاعلام» وان «يكون منتميا لعصره ولمجتمعه في الوقت نفسه» (ص٤٧) فالتاريخ «هو الذاكرة الكلية للشعوب» وكي «نشعر بانتمائنا للمستقبل يجب أن نشعر بأننا ورثة الماضي». إن الافريقيين رغم الأخوة «القائمة بينهم فإنهم يلتقون كغرباء. .

بينما الوحدة الافريقية تفترض سلفا أن يعرف كل افريقي كل شيء عن القارة جمعاء» ويجب العمل سريعا من «أجل انقاذ واحياء ماضيهم لأن كل يوم يمضي يتسبب في اخفاء شواهد ثمينة، وكل شيء يموت يحمل معه الى القبر قطعة من وجه هذه القارة القديم» (ص٤٩)

ويحكي المؤلف حكاية ذات مغزى فيقول: «سنحت لي الفرصة لأستمع الى واحد من هؤلاء المسنين، يغني نشيدا كانت احدى المحاربات الافريقيات المشهورات تنشده أمام اسوار قريتها عندما رأت تراجع الرجال وقبل أن تأخذ بنفسها زمام المبادرة في قيادة القتال. لقد كان الغناء مؤثرا وذا جمال أخاذ، وبما أنني لم أكن أحمل مسجلا يومذاك فقد وعدت نفسي بأن أحمله معي في عطلاتي المقبلة، وبعد سنتين سألت عن اخبار عجوزي هذا فعلمت بموته» (ص٤٩ ـ ٥٠) ثم يدعو الى ان يتم عمل على «مستوى القارة كلها» وأن يتم «من خلال ذهن علمي، لأنه يوجد في هذا التاريخ الكثير من الأشياء ولا حاجة لأن نلجأ للاختلاف الذي لا يقوم على أساس»

ويجب ان يستوحي السياسيون والشعراء والكتاب ورجال المسرح والعلماء والموسيقيون تاريخ افريقيا وأن «يسمع الفتى الافريقي وقع حوافر وصهيل الخيول التي يقودها عثمان دان فوديو بحماسته الدينية، وأن يستنشق الهواء الخانق لمركب زنجي يخترق الأمواج المزمجرة وهو يحمل خشب الابنوس. وأن يتحد من خلال جماجم ماقبل التاريخ المهترئة مع سر التضحيات البشرية» (ص٥١)

«ان تاريخ افريقيا لايجب ان يكتبه اناس مهووسون باستعادة الاعتبار ولا من قبل هواة ليس لهم أي تعاطف مع هذا التاريخ» إن هذا المشروع الكبير «يجب أن يكون عملا يبدعه بحث انساني لاغزو متسلط» ان تاريخ افريقيا سيكتبه «افريقيون فهموا أن امجاد افريقيا مثل بأسائها، وأن الأيام السعيدة فيها مثل أيام الشقاء وأن الاعياد كمشاهد الحياة الشعبية اليومية، تشكل كلها دمنة غنية تستطيع الأمم الجديدة أن تحصل منها على ينابيع روحانية وأسباب للحياة» (ص٥٢)

ويتكلم المؤلف على «ماقبل التاريخ، افريقيا موطن الانسان» حيث «نمشي على ماضينا الدفين، فالقسم الأعظم من التاريخ الافريقي مدفون تحت الأرض» ويجب ان ننزل «الى ماتحت الأرض، ولكن ليس بدون نظام» أو دليل فإذا «لم نكن نعرف مانفتش عنه لم نفهم مانجد» وعلم المستحاثات «الحيوانية هو متمم طبيعي لعلم المستحاثات الانسانية، لأن بقايا الحيوانات التالفة تستخدم للكشف عن النظام الغذائي لاناس ماقبل التاريخ بالاضافة الى تحديد تاريخ وجودهم» (ص٥٣)

وتبقى الأمور معقدة، ففي مقطع طبقي واحد قد نجد بقايا من أكثر من عصر. وتبقى الثروات «المدفونة اكثر من الآثار المكتشفة» وكانت النشاطات متقطعة زمنيا وغير مستقرة (ص٥٧) أما حول ظهور الانسان فالفرضيات «تزداد غزارة يوما بعد يوم» (ص ٦٠) لكن الانتصاب «على الأطراف السفلى والقدرة على الوقوف يمكن أن يعتبر بدءا للمغامرة الانسانية» وكان لتحرر اليد «أهمية مميزة»، (ص٦٢) وكانت النار أكثر الأدوات التي استخدمها الانسان أهمية وربما «كانت هبة من السماء بفعل صاعقة هبطت على الأرض» أما وجودها فعمل تدفئة الانسان وانارة ادراكه «كما خدم احاسيسه التي كانت في مرحلة الاستيقاظ» (ص٦٣) أما مسرح هذا الفصل من ظهور الانسان فهو افريقيا.. يقول الأب تيرهارد دي شاردان: «إنه لمن الواجب أن يكون الانسان قد ظهر في افريقيا أول ماظهر» (ص٦٤)

أما عصور ماقبل التاريخ الافريقي فيوردها المؤلف متكلما على «العصر الحجري الأول ومبدعوه» وهو أكثر العصور «المعانا في تاريخ افريقيا والانسانية» وعلى «العصر الحجري الثاني ومبدعوه» وهنا يورد الكثير من آراء المنقبين والعلماء قبل ان يتكلم على «العصر الحجري الثالث» وحضارة الانسان العاقل وكان الاتجاه العام في تطور هذا الانسان يمضي «نحو تصغير الأدوات الحجرية وتنعيمها واكتشاف تربية الحيوانات والزراعة وتثبيت المساكن» أما اكتشاف صناعة الفخار فكان لقطة «ثورية في تقدم الانسانية لأنها ساعدت على نقل الأشياء وعلى التخزين وعلى طبخ

الغلال»(ص٧٩) وثمة الكثير مما يؤكد «أن معرفة الخزفيات والأسلحة المصنوعة من العظام قد أتت الى الصحراء والى مصر من أراضي افريقيا الشرقية»(ص٨١).

في «الفن الافريقي قبل التاريخ» نقرأ «الشعور الفني هو أقوى الصفات الأساسية المميزة للانسان. حتى ليمكننا القول انه حيث وجد الفن وجدت الانسانية وحيث وجدت الانسانية وجد الفن»(ص٨٦) وافريقيا التي «كانت في الواقع اكثر القارات أهمية في تطور ماقبل التاريخ» «لم يكن مستغربا أن يكون فنها الذي ابدعته قبل التاريخ أغنى فن في العالم وأن يفرض في عصره هيمنة لاتقل أهميتها عن أهمية الموسيقى ذات الأصل الزنجي الافريقي في عالم اليوم» وافريقيا «أغنى متحف لآثار ماقبل التاريخ»(ص٨٧) «فالمنطقة المحدودة بالزامبيزي وزائير من جهة والأطلسي والمحيط الهندي من جهة أخرى، تضم وحدها من اللوحات اكثر مما تضم كل مواقع ماقبل التاريخ مجتمعة وفي الكرة الأرضية كلها»(ص٨٨) «وبين هذه النقوش والصور يمكن أن نميز ستة عشر اسلوبا مختلفا تشهد بتطور مستمر وطويل جدا» «وتعود بعض اللوحات الى ثمانية آلاف عام في أغلب الظن» والملاحظ «في هذه اللوحات هو خلوها من مشاهد الحرب» (ص٨٩) وقد «احتفظت ألوان هذه اللوحات كلها بنضارة ملحوظة، مما يدل على أنها اعتمدت على نوع من الخضاب المقاوم» (ص٩١)

عنوان الفصل الثاني هو «افريقيا السوداء القديمة» والعنوان الفرعي الأول فيه هو «مصر القديمة»، والمؤلف لايرى في الحضارة المصرية معجزة «وانما كانت دون شك تتويجاً للدور القيادي الذي لعبته افريقيا دون انقطاع خلال الثلاثة آلاف قرن الأولى من تاريخ البشرية»((ص٩٣). يقول ليفي في كتابه «بوابة هورن» «إن هاتور البقرة الالهة المصرية نقلها الى مصر أناس من الصحراء كانوا يقدسون إلهة على مثالها. كما وجدت في فزان صور لاكباش تحمل هالة أمون.»(ص٩٤)

ويعرض بايجاز تاريخ وادي النيل حيث انبثق «من ظلام ماقبل

التاريخ الى الوجود شعب ناضج واصيل»(ص٩٧) ونمر بكوش وميروي ونقف بالنوبة «أرض الاستثمار» ثم نرى «كوش تغزو مصر» و«كوش بعد مصر» ونقف وقفة خاصة عند «الحضارة المصرية» و«الموضوع يتعلق هنا بحضارة من ألمع ماخلقه الفكر والارادة البشريان» لكن المجتمع المصري «كان مجتمعا متعدد الطبقات» وكانت حياة الشعب قاسية «بالرغم من خصوبة الغرين النهري المفرطة»(ص١٠٨) وكثيرا ماكان الفلاح «يغرق في الطين ورأسه الى الأسفل» «ولكن الفراعنة كانوا يمارسون تجاه الفلاحين رعاية أبوية باعادة توزيع ماتضمه اهراءاتهم الملكية عند النكبات» ويظهر أن «المرأة في أيام الفراعنة كانت أكثر حرية منها في كثير من بلدان العالم الحديث»(ص١٠٩)

«على قمة الهرم الاجتماعي كان يتربع فرعون الذي يتميز عن عامة الرجال بانتمائه الالهي فهو تجسيد لحورس ابن اوزيريس. وهو ابن نتاج امون. هو الضامن لنظام النجوم والآتي من فيضان النيل» وعندما يموت ينضم الى فلك النجوم اللامع ويصبح رفيقا للشمس.»(ص١١١)

ويتكلم المؤلف بايجاز على «الكتابة» في مصر وعلى العلوم المصرية، وكانت «ذات صفة تجريبية ولكنها عميقة» وقد اكتشفت الدورة الدموية «وقد حفظت المعابد المصرية مقالات كاملة كان يأتي اليها اطباء الاغريق من أمثال إيبوقراط لدراستها، وقد حققوا عن طريق ماأفادوه منها شهرة لم يرجع أحد فضلها الى اساتذتهم في وادي النيل. أما التقويم المصري فهو كما يقول احد المؤلفين: التقويم الذكي الوحيد بين ما اخترعه البشر» «وكان المصريون، الى ذلك تقنيين بالموهبة» «إن علم البناء العملي الذي شاد هذه الأوابد (الاهرامات) علم واسع ولايمكن لأي علم أن يتخطاه» (ص١١٣) وقد «بلغ الفن المصري ذروات لم يبلغها فن سواه» وهو فن «يستمد الهامه من الدين بشكل أساسي» «غير أن مصر التي فتحت باب التاريخ كانت اكثر ارتباطا بما قبل التاريخ بحيث تشكل له امتدادا ساميا وتمجد حتى الاعجاز كل مافيه من ظواهر»(ص١١٤).

ويتكلم على «السود في وادي النيل» وعلى «الادلة الجغرافية » ليؤكد ان «بين الشعوب التي هيأت «للمعجزة المصرية» كانت توجد اكثرية من الزنوج (النيغرويد)(ص١١٩)

ثم يتكلم على «حجج انثروبولوجية» ويعرض الكثير من المعطيات ، ثم يتكلم على «القرابات الثقافية» فيحذر من الخلط «بين الثقافة والعرق إذ لا يكفي أن تكون القرابة بين لغات افريقيا الغربية واللغة المصرية القديمة موجودة كي يعني ذلك أن هذين الشعبين ينتميان الى عرق واحد»(ص١٢٧).

ويفند المؤلف الكثير من النظريات العرقية ليصل الى القول إنه كان «بين مصر وافريقيا السوداء اكثر من مجرد مبادلات غامضة، بل جوهر قرابة أصيلة»(ص١٣٠) وأنه كان «يوجد أصل مشترك منذ العصر الحجري مركزه الصحراء، واستمرت المبادلات بعد ذلك بين افريقيا السوداء ووادي النيل»(ص١٣١).

ويسمي المؤلف العصور التي سبقت الميلاد وتلته «بالعصور المظلمة» في افريقيا السوداء «كانت مصر والنوبة تعانيان من عملية تفكك» لكن ظلام تلك العصور لا يقلل «من أهميتها الحاسمة في نهضة افريقيا السوداء كما نعرفها اليوم» ((ص١٣٣) فقد انتشرت فيها «وتبودلت صناعات وزراعات ساعدت في بناء مجتمعات اكثر قوة وأحسن تنظيما وأكثر أمنا ونقلتها من حالة القبلية الى حالة الامبراطوريات»(ص١٣٤)

ونعبر مراحل تاريخية طويلة «في الغرب الافريقي» ثم نعبر ما يماثلها في «الشمال الشرقي» نعبر «ميرووي» و «أكسوم» ونقوم بجولة تاريخية «على الساحل الشرقي» و «في الوسط والجنوب» تنهض امامنا ممالك وتنهار، نرى «تنقلات كبيرة للشعوب تبدو وكأنها المد الأعظم لقبائل تغير أماكنها بشكل جماعي» نسمع حكايات عن «أصل مشترك» لكثير من الشعوب «وعن عشائر من الحدادين أتوا معهم بسر الحديد» (ص١٥٦) وكانت نماذج الامبراطوريات «امبراطورية أكسوم في الشرق وامبراطورية غانا في الغرب»(ص١٦٢)

عنوان الفصل الرابع هو «من القرن السابع الى القرن الثاني عشر» ويبدأ بـ «التوسع العربي» . . وندخل مع القوات العربية المغرب حيث تقام القيروان ونسمع صوت عقبة بن نافع يقول : «والله لو عرفت أن وراء هذا البحر بلدا لمضيت اليه مجاهدا»(ص١٦٣) ثم نرى فتح الاندلس . . وتتوالى الاضطرابات . . لكن الفتح العربي يبقى بعد كل الاعتبارات «خادثا تاريخيا رئيسيا بالنسبة للقارات الثلاث (آسيا، وافريقيا واوروبة» ومع أن العرب والبربر مارسوا تجارة الرقيق فقد اعطوا افريقيا السوداء «احدى دياناتها الرئيسية وغيروا في اجزاء كاملة من بنيتها الاجتماعية والثقافية، ويعود الفضل الكبير الى المفكرين العرب من جغرافيين ومؤرخين لأنهم قدموا لافريقيا السوداء خدمة لاتقدر بكتاباتهم التي كشفوا فيها الانجازات الاجتماعية والسياسية لبلاد السودان في زمنهم لدرجة تشعر بالأسف لأنهم لم يصلوا هذه البلاد في وقت أبكر»(ص١٦٥).

«في افريقيا الغربية» «حول السنغال الأدنى» نقرأ تاريخاً مكثفا . . ونسمع ماقاله الادريسي عن تلك البلاد ونصل الى «غانا» ويعود بنا المؤلف الى «الاصول» فتتكامل أمامنا اللوحة وتتسع، ونمر بواحة «أوداغوست» مستراح المسافرين «من قساوة الصحراء وشقائها» والمركز الهام «من المراكز الاسلامية فيها المسجد الجامع، وفيها عدد من المساجد الأخرى التي أشاد البكري بذكرها»(ص١٧٣) ونطلع على «التنظيم السيّاسي» في غانا حيث كان الرخاء والأمن «يدهشان المسافرين العرب»، وكان الملك تونكا يخرج على حصانه كل صباح ليتفقد الأمن محاطاً بضباطه مطلعاً على كل مايجري في أحياء العاصمة، ومتوقفاً ليستمع الى شكاوى المظلومين من رعاياه راداً اليهم حقوقهم على الفور» (ص١٧٤) وكان الامبراطور «يظهر تسامحاً كبيرا مع المسلمين»(ص١٧٦)

وتكتمل اللوحة التاريخية بتفاصيل وتلوينات عن الوقائع والعادات والطقوس فتبدو أقرب الى الحياة، وكان المسلمون والوثنيون يعيشون في عاصمة غانا في حيين غير بعيد احدهما عن الآخر كثيرا. أما المدينة الملكية

فتحيط بها «غابات مقدسة» «بسبب مافيها من أفاع مقدسة ومدافن للملوك . ولكن العامة يمنعون من دخولها تحت طائلة العقاب بالموت»(ص١٧٨)

أما «الحياة الاقتصادية» فكانت «نشيطة جدا» وقد كثرت الابار والبساتين(ص١٧٩) وكان البيع والشراء «بدون كلام» (ص١٨٠)

ونقرأ شيئا عن «حركة المرابطين» منذ «نهضتهم» إذ كان البربر «يمارسون في القرن العاشر اسلاما شكليا» ثم جاء عبد الله بن ياسين وشكل جيشا من المريدين فكان «الانتصار والتنظيم»(ص١٨٤) ثم كان «انحطاط غانة ونهاية المرابطين»(ص١٨٦) «ومالبثت غانا ـ التي لم تعد اكثر من ظل لنفسها ـ أن دخلت على التوالي في تبعية سوسو ومن بعدها مالي»(ص١٩٠).

في «الشمال الشرقي : النوبة وأكسوم» تقوم الحضارة عبر الصراع الدامي وتتلاشى عبر الصراع الدامي ويأخذ الصراع طابعا دينيا الى هذا الحد أو ذاك لكن التجارة تظل في المقدمة .. وفي عام ١٣٢٣م «وكان نهاية مملكة النوبة» «فتح الباب أمام المسلمين للتقدم نحو الجنوب» وقد بقيت مملكة آلوا «الجنوبية التي يدافع عنها فرسان اشداء»(ص١٩٢)«اما في الشرق فكانت علاقات أكسوم الأولى مع البلاد العربية ودية الى أبعد الحدود، وقد هاجر اليها بعض صحابة الرسول هاربين من الارستقراطية القرشية منذ عام ٦١٥م واستقبلوا فيها استقبالا حسناً»(ص١٩٤) ثم «وبعد أن استولى المسلمون على مصوع وآدوليس دمرت طرق تجارة الاحباش الخارجية نهائيا» (ص١٩٦) وتتالت المعارك بين كر وفر..

و «منذ القرن السابع وحتى منتصف القرن الثاني عشر شهد الساحل الشرقي نهضة مستمرة في المدن . إذ أن العرب كانوا يقدمون اليه دائما باعداد كبيرة بغية التجارة»(ص١١٩)

«وكانت التجارة في الشمال تعتمد على العاج وفي الجنوب على الذهب بينما أخذت تجارة الرقيق بالانتشار» «وفي عام ٨٦٩م قامت ثورة الزنج باعدادهم الكبيرة»(ص٢٠٠)

وفي «العصور العظمى» «عرفت افريقيا منذ بداية القرن الثاني عشر وحتى نهاية القرن السادس عشر نهضة متزامنة في كل مناطقها من النواحي الاقتصادية والسياسية والثقافية» وقد بلغت «البلاد الافريقية السوداء طورا جديدا تمثل في نهضة سكانية كثيفة نسبيا» «جعلت هذه البلاد تتساوق مع العالم» لكن هذا التقدم «مالبث ان تحطم فجأة على اقدام القرن السادس عشر . . »(٢٠٣)

أما في السودان الغربي فكانت «النهضة الافريقية هنا نهضة مهيبة . وقد افتتحت غانا الطريق» ثم راح يصعد «في الجنوب نجم مملكة جديدة هي مالي»(ص٢٠٤) «اصول هذه المملكة تكاد أن تكون مجهولة»(ص٢٠٥) وحين أعلن ملك هذه البلاد اسلامه «فتحت أبواب الجنوب أمام التجار والمثقفين من العرب والبربر»

ويلف الغموض أزمنة تتفاوت مدتها لكن النضال من السيطرة لايهدأ، وكان الشعراء والسحرة يثيرون حماسة الناس . . ويبرز امراء ويهلكون . . وتظل «الاحقاد الداخلية» «تعيث فسادا»(ص٢٠٩)

وتكتشف سموم تطلى بها السهام ويحتدم القتل . . وتدور الدوائر على حكام ويولد آخرون . . وتتجه الحملات الى حيث يكون الذهب . لكن الابطال يدخلون الاساطير أو يتحولون الى «طواطم» ويقف قراء التاريخ باحترام عند أسماء هؤلاء . وكانت طبقة العبيد تزداد سريعاً . . ويبلغ الحاكمون «الأوج» ثم ينحدرون بعد أن ينفقوا على ملذاتهم الكثير من الثروات .

وتمر بحكايات كثيرة . . نرى حكاما يسلمون «اسلاما مشوبا بكثير من الممارسات الحيوية (الوثنية) وبكثير من الوصفات السحرية» وبقيت «غالبية الفلاحين» على وثنيتها . . . لكنهم كانوا يقدمون «الجزية وفروض الولاء»(ص٢١٦) .

ويستعرض المؤلف «بنية امبراطورية مالي» التي «مدت سلطتها في الجنوب حتى بلغت الغابة الغينية . وكان امتدادها من الغرب الى الشرق من

المحيط الاطلسي حتى بلاد الحوصة»(ص٢١٧) فيتكلم على «الديانة» وكانت اسلامية لكن الدين «الذي اعتنقه امراؤها لم يكن عميق الجذور»(ص٢٢٠) وكان الماليون «يقبلون على أكل لحوم يحرمها الاسلام» وكانوا «يمارسون الطقوس الحيوية في بلاط الملوك» كما وجدت جماعات تمسكت بالاسلام . . وكان «الملك الذي يدير المجموعة من البلاد والعباد حاكما معظما يحييه الناس كما يحيون أحد الآلهة »(ص٢٢٢) وكان «محظورا حظرا مطلقا أن يعطس أحد في حضرة الملك»

أما «التنظيم السياسي» «كان لا مركزي السلطة في مالي «فكانت امبراطوريتهم تشبه ثمرة المانجة، في المركز نواة قاسية تخضع لادارة الملك المباشرة» «وكانت المملكة تنقسم الى ولايات يديرها وال محلي» وكانت «السلطة في القرية يتقاسمها اقطاعي له صفة دينية وزعيم سياسي»(ص٢٢٥) أما الممالك حول النواة المركزية فيديرها «زعماؤها التقليديون» أما واردات الامبراطورية فتتكون «من ضرائب الاعشار على المحاصيل والمواشي، والغرامات ومصادرات الخامات الذهبية، والمكوس الجمركية وغنائم الحروب» (ص٢٢٦)

أما سمات «عظمة مالي» فتجلت بالتسامح الديني والعدل فالسلطان «لايعفو عن أحد مهما بلغ شأنه إذا ارتكب فعلا مخالفا للعدل» ولايصادر «السود مال البيض الذين يموتون بين ظهرانيهم حتى ولو كانوا يملكون كنوز الدنيا»(ص٢٢٨)

وينقل لنا المؤلف صورة بالخطوط العريضة لـ «امبراطورية غاو» فنعرف شيئا عن «الأصول» و «الديا» وتختلط هنا الحكايات بالاساطير . . فثمة حاكمون يتمتعون «بقدرات سحرية كبيرة» وقد استطاع أحدهم أن يزيح «سيطرة مالي» وان «يتوسع على حساب ممتلكاتها»(ص٢٣٢)

وتميزت عهود الكثيرين بالقسوة «ويقال إنه لم يبق من السانغاري، وهم احدى عشائر البول، بعد استئصالهم، اكثر من قبضة من الناس يكفيهم ظل شجرة واحدة»(ص٢٣٣) ومع ذلك نقرأ شيئا عن «الآسكياو

عصر غاو الذهبي» «ثم مالبثت المنازعات العائلية أن بدأت تحفر في داخل هذه المملكة انعظيمة»(ص٢٣٦).

أما التنظيم السياسي في امبراطورية السونغهاي فكان «أكثر اتقانا مما كانت عليه الحال في عهد امبراطورية مالي» «ولم يكن لبصاق الأمير متسع من الوقت ليسقط على الأرض، بل تتلقاه أوعية خاصة يحملها سبعمائة من الموظفين يقفون وراءه جامدين» «وكانت الامبراطورية تدار بمجموعة من كبار الموظفين» وكان «لسحرة البلاط وحدهم الحق في أن يخاطبوا السلطان باسمه» (ص٢٣٨ ـ ٢٣٩) «وكان الذهب والملح والغوريات هي النقد المتداول بين الناس»(ص٢٤٢) وكانت ثمة مدن تدر فيها تجارة الكتب والمخطوطات من «الارباح اكثر مما تدره اية تجارة أخرى» وارتفع فيها عدد المدارس (ص٢٤٣) وماكان القضاة «يتورعون عن توجيه التأنيب الشديد لصاحب الجلالة» في بعض هذه المدن (ص٢٤٤).

وتحت عنوان «دول السودان الأوسط» يتكلم المؤلف على «دول الحوصة» ويبدأ بالكلام على «التطور التاريخي» حيث كانت المدن «معرضة ومفتوحة لكل المؤثرات ولكل الغزوات ولكل انواع التخريب» (ص٢٤٧) «وكانوا يقولون: «عندما تكون المملكة عظيمة فإن على ملكها أن يكون صبورا فليس بقلة الصبر يصل سيدها الى مبتغاه»(ص٢٥٠) وكانت تجارة الكولا وغيرها تدر أرباحا، اضافة الى «غارات صيد العبيد المنظمة ضد سكان الجنوب» وفي بعض الأماكن «اجتثت غابات الحيويين المقدسة»(ص٢٥١)

اما دول الحوصة فكانت مدنها ريفية «في الدرجة الأولى» (ص٢٥٣) «وكان النظام الضريبي فيها حسن التنظيم» وقد بقيت الديانة الاسلامية معجونة بعناصر حيوية لاصقة بها تترجم الخصائص النوعية لحضارة الحوصة التي كانت خليطا مركبا على جميع مستوياتها»(ص٢٥٤)

وفي «مملكة كانم ـ بورنو» «نجد لقاءاً وتزاوجا بين البداوة والحضر» وكان من البدو «الملوك الأوائل لغانا الذين نسبوا انفسهم لأذواء اليمن» (ص٢٥٥)

«وكانت أسرة كانم المالكة تحتفظ بتميمة مقدسة تسمى موني، ويقول بعضهم إنها روح الأجداد ممثلة في تمثال صغير لكبش»وكان الملك «مسؤولا عن هطول المطر كما هو مسؤول عن الطقس الحسن وكما هو مسؤول عن صحة رعاياه» (ص٢٥٨) وكانت الواردات تتكون من الضرائب والجزية «وتجارة الرقيق» (ص٢٦٠)

ولممالك يوروبا ولمملكة بينان أصول «ولاتعطينا أصولهم الغارقة في أساطير الالهة وانصاف الالهة اية فكرة زمنية محددة يمكن أن نعتبرها نقطة البدء» (ص٢٦١) وكان الابن الاكبر يحكم مع أبيه وعليه «أن يموت ساعة وفاة ابيه» أما حاكم المدينة فكان يقسم على أن يكون «في خدمة الشعب وخاصة الفقراء منهم والمرضى، وأن يوزع العدالة بين الجميع دون تحيز ودون تمييز بين الطبقات الاجتماعية» ((ص٢٦٤)

وكان ملك بينا يدعى «الأوبا» وكان الناس يقولون «في ظل اوبا صالح تصلح المدينة وفي ظل اوبا سيء تسوء وتسقط.» وكان الاوبا هو «الكاهن الأعظم في طقوس كانت تستدعي ضحايا بشرية في بعض الأحيان» وكان منح الالقاب «يرتبط ارتباطا كاملا برغبة الملك الحرة»(ص٢٦٧) «وكان بلاط الملك يشكل مدينة ضمن مدينة يسكن فيها شعب كامل من الموظفين والخدم مرتبين بعناية وفق درجاتهم وذلك عدا حي الحريم الذي لايمكن لاحد أن يصل اليه» (ص٢٦٨).. وكان جنود الملك يبيعون المياه للمسافرين «ومعهم دنان كبيرة ملأى بالمياه الصافية كالبلور» (ص٢٦٩)

أما الفنون فلا «تقل تحف ايفي ابدا عن أفضل ما خلفه لنا مثالوالاغريق في اتقان الصنعة. بل كان فيها مايجعلها أقل برودة واكثر تحريكا للنفس» لأنها «تمثل رجالا ونساء يعاني كل منهم تجربته الانسانية الشخصية» (ص٢٧٢)

وظلت الطرق عبر القرون بالغة الاهمية لافريقيا الغربية فهي الرئة «التي تتنفس منها والمنفذ الذي يصلها بالعالم الخارجي» (ص٢٧٨) وكان الذهب ينقل العواصم ويقيم الممالك أويدمرها.

وكانت للأسواق أهميتها. . وكان التبادل الاقليمي «أكثر تنظيما» (ص٢٨١) وقد أصبحت التجارة حرفة مستقلة وكان الأسرى من السلع الرائجة. «وعند وصول كل قافلة» يقوم شيخ التجار بتفتيشها «ليحفظ للأمير القسم الذي يريد شراءه منها عند الاقتضاء» (ص٢٨٤) وكان لبعض التجار «ممثلون في عدد كبير من مراكز البيع والشراء» (ص٢٨٦) والبلاد «الأصلية للذهب المعد للتجارة عرفت باسم وانغارا» (ص٢٨٩) وكانوا يخترقون الغابات بحثا عن الذهب.

اما المجتمعات الافريقية فكانت «قبل الاستعمار الأوروبي» كثيرة التنوع»(ص٢٩٣) وقد وصلت الى مرحلة الدولة «بفضل تفاعل مستمر بين تطورها الداخلي وبين تأثير اقلية خارجية دخيلة نفذت اليها» وكان السحرة يكلفون «بتفسير الحاضر على أساس ما حدث في الماضي رابطين الأسرة المالكة الحالية بأجدادها الحقيقيين او الخرافيين بفضل مايملكون من سحر الكلمة» وكانت المرأة الافريقية «عاملة بنفسها ومنتجة لعاملين اضافيين في مجتمع يسوده تعدد الزوجات «كما كانت سلعة تنتقل ملكيتها بالزواج» (ص ٢٩٥) لكنها كانت «تتمتع بحرية جنسية مفرطة احيانا قبل زواجها في بعض البلاد الحيوية» (الوثنية) وقد تفتح امامها الطريق الى «العرش او الوصاية عليه او أن تصبح من الكاهنات اللواتي يتمتعن بوافر الاحترام وخاصة في طقوس الاخصاب الدينية» وكانت الساحرات يعاملن معاملة سيئة» «وقد امتزج الدين والفن امتزاجا كاملا ولعبا على الوتر نفسه» (ص٢٩٦) وكانت افريقيا في تلك االأزمنة ندا «مساويا لأي قرين لها على النطاق الى المي، وإن تذكر ذلك الآن ليدعو الى عميق الأسى».

ونقرأ شيئا من تاريخ «اثيوبيا، حتى ليبنا دينغل» ونعرف شيئا عن سيرة بعض ملوكها. . وجباة الضرائب فيها «وكانت عقوبات الجلد وقطع الاعضاء كثيرة الحدوث» (ص٣٠٣) وكانت الكنيسة الأثيوبية «تتخبط بين الجهل وبين طفرات ايمان رفيع في سذاجته» (ص٣٠٤)

ونرى في افريقيا الوسطى «توزع البانتو» ثم نصل الى «الكونغو-

اصولها وتطورها» وتنظيمها ثم نسمع اخبار ماحدث في افريقيا الجنوبية والشرقية» حيث الخرائب التي كشف النقاب عنها «رغم مالحقها من نهب وسلب تدل على أن مجموعات بشرية قوية عاشت هنا ونظمت حياتها المشتركة وعرفت عهدا من التفتح والإزدهار وحاولت أن تمد نفوذها الى ماحولها من المناطق»(ص٣١٣)

ونقف « في الجنوب : زمبابوي ومونو موتابا» ونمر بالتضاريس وبالخرائب الأثرية . . فثمة هنا رواب مقدسة وجدت فيها حلي ذهبية وتماثيل «وقطع نحاسية، بقايا خزفيات صينية» (ص٢١٦) وكان الملك الذي «يصاب بعارض» يُقتل بالسم «وفي حفلة جنائزية طقسية كما تقضي التقاليد» «وكان لكل من الملكة الام والنساء التسع الرسميات للملك، بلاطها الخاص بها، وان عدد النساء المخصصات لخدمتهن ثلاثة الاف امرأة»(ص٢١٩)

ونمر بتاريخ «الساحل الشرقي حتى القرن السادس عشر» ونرى المؤلف هنا أيضا يتكىء على الحكايات والاساطير ليحصل على معطيات علمية ثم ينحي هذه وتلك ليقيم أسسا لعلم التاريخ . . وتمر بنا الأحداث، تنهض الحضارات وتندثر . . يتسلق الارستقراطيون «سلالم من الفضة للوصول الى سرير من ذهب»(ص٣٢٦) ويباع اخرون في اسواق العبيد . .

ويأتي «المنعطف» ويحدث «تزعزع الامبراطوريات» نسمع اسماء جديدة لم نكن قد سمعنا بها «السونغاي والفتح المراكشي» «أما محمد الحادي عشر فقد سلخ جلده وحشي بالقش وطيف به على جميع المدن الكبيرة في البلاد»(ص٣٣١) ويحدث غزو هنا وتنشب حرب أهلية هناك . . وتنهض قوى المقاومة وتخمد وينفى العلماء . . وينتصر غزاة ويغرق آخرون «في اللجة السوداء» وتتوالى سنوات الجفاف ويأكل الناس جثث الحيوانات والبشر(ص٣٣٦) ويحل «الخطر مكان الأمن والبؤس مكان الرخاء» «وحيثما توجهت ترى السلب والاغتصاب»(ص٣٣٧) وتجوب السفن البرتغالية الساحل الغيني وتستثمر «لمصلحتها تلك الطرق

التجارية القديمة المحملة بذهب وآمال بلاد السودان» وتتزعزع اثيوبيا . . (ص٣٣٨) وتتفكك الكونغو . . ويتحمس بعض الملوك للمسيحية . . ويأتي القسس الى افريقيا «وكان المستوى الثقافي والأخلاقي للكثير منهم في الحضيض» (ص٣٤٣) وتتشكل مجمعات للقراصنة ، ويجوب تجار الرقيق الممالك . لكن الأوروبيين وضعوا «افريقيا مباشرة امام تطور تقني لم تكن القارة تعرف عنه الا معلومات غامضة وغير مباشرة» (ص٣٤٥)

ونقرأ شيئا عن «الصلات الأولى مع الأوروبيين وتجارة العبيد بين القرنين الخامس عشر والتاسع عشر» ونسمع حكايا الذين يبحثون هنا «عن مسيحيين وعن توابل» (ص٣٤٦) ونرى رجل أعمال «لم يبخس الفوائد الناجمة عن «المشروع المقدس» حقها» (ص٣٤٨)

وتغزو حمى «الكشوف بلاط اسبانيا» وتكتشف أمريكا وتنشط تجارة العبيد «ولكن هذه الممارسة لم تكن قائمة في افريقيا وحدها» (ص٣٥١) ويصبح عشر سكان لشبونة «من هؤلاء العبيد السود» (ص ٣٥٤) ونسمع قصصا مخيفة عن «طرائق العمل ووسائله» ويعطي البرلمان الانكليزي «حرية نقل العبيد لكل رعايا التاج» (ص٣٥٨) وكان الامراء المحليون يساهمونُ في «هذه الطبخة القذرة» «ويكون ملحها الجشع والخديعة والفساد والقسوة» (ص٣٥٩) ويطلق على العبيد اسم «خشب الأبنوس» وترتكب كل صنوف الموبقات ويموت الكثيرون . . وتولد حركة تحرير العبيد . . .

ونقرأ أرقاما مخيفة . . ونعرف شيئا عن «نتائج تجارة العبيد» في افريقيا و «في اوروبا» وعن «الزنوج في البلدان الامريكية : الموت والبعث» وكان بالامكان « أن تقوم علاقات اكثر انسانية في هذا المجتمع بدلا من الفظائع والفظاظات»(ص٣٨١) وترافق العمل الشاق اغنيات «خارجة كعصارة بركان محرقة من أعماق الرجال والنساء المسحوقين» وتبقى «نغمةالتام-تام نبض افريقيا الخافق»(ص٣٨٣) وترافق ذلك صلوات حزينة .

ويعود الى افريقيا زنوج أغنياء ويستثمرون اخوانهم . . و . . . تستمر المأساة . ونصل الى «عصور الاصلاح بين القرنين السادس عشر والتاسع

عشر» في «السودان الغربي» نقرأ شيئا مما جرى «في السنغال وموريتانيا» وتمر باسماء القبائل» نرى القوافل تعبر الدروب وتمخر الزوارق الانهار وتبقى تجارة العبيد والمنازعات هي الخيط الناظم أو القاسم المشترك في كل مكان وزمان. نسمع أخبار مستبدين مالوا الى العدل واخبار عادلين مالوا عن العدل ويمضون جميعا . . ونطوي صفحات من تاريخ «سينيغامبيا -، سييراليون، ليبريا» بكل مافيه من تعدد زوجات وشقاء وشغب وتزاحم على الأسواق، ونرى المطامع تغطى بالشعارات المثالية . . .

«في غينيا» يكون التطور التاريخي مشابها ومختلفا بعض الاختلاف في بعض التفاصيل . . اذ وحد الاسلام «البول» وشدت «لحمتهم طقوس الطريقة القادرية» وكان ممن حكموهم «كارامو كو» «وكان هذا الأخير قديسا عالي الثقافة»(ص٤٠٦)

ولايختلف كثيرا تاريخ «ممالك البامبارا : سيغو وكاعرتا» . . فهنا ايضا سد لفراغ وخلافات حول السلطة، وتزاحم على الأسواق . . وتقام تجمعات مهنية وتصبح سياسية . . ومن ثم تنتصر وتغنى . .

وفي «بلاد فولتا العليا» اساطير وحكايات وشقاء واناس يقاومون وتتحطم مقاومتهم وقد «حدث مابين القرنين الثالث عشر والسادس عشر كثير من الحروب التي بدأت مخربة ثم انتهت بالانتصارات» (ص٤١٨) ثم مضى زمان الهجمات الكبيرة . . وانكفأ «الموسي» «على أنفسهم في عزلة لازبة لم يكسرها حقا إلا طلقات نيران الارتال العسكرية الأوروبية في القرن التاسع عشر»(ص٤٢٠)

والى جانب التاريخ والحكايات والاساطير نقرأ مايرقى الى اسمى مراقي الكلام الشعري . . فبين هذا الشقاء تتفتح أزهار انسانية من كل لون . . فابنة لنيديغا كانت «مميزة بين قريناتها كزهرة متفتحة من عباد الشمس، طويلة كجزع نخلة، منظر شعرها يشبه زاحفة فتية جاثمة على جدار. وبريق عينيها كصباح انارته فضة ذاهبة لخطبة الذهب. وكانت هذه المخلوقة ترافق المحاربين حاملة كؤوس شعبها المقدسة، «لقد كانت ملاك المعارك» (ص٤٢٣)

ونقرأ شيئاً عن «مملكة واغادوغو» و «مملكة ياتنغا» ونطوي صفحات اذ في كل مكان تمرد وقتل ونهب واستعباد واغتيال ومذابح . . وكذلك هي احوال «ممالك اخرى» .

في «مملكة البول في ماسينا» وجد شيخ قال : «انني لا استطيع ان اتحمل وحدي عبء ادارة الدنيا (الناس) وتأسس «المجلس الكبير» لمساعدته ومنع ضرب النساء فخلد ذكره . وفي «الممالك الساحلية والغابية رما بينهما تمر بساحل العاج «في الجنوب» لم يكن ثمة تنظيم دولة بالمعنى الصحيح» «كانوا يتبعون نظام الاكبر من الرجال للوراثة»(ص٤٤٦) و في الشمال» «يقطن شعب السينوفو» (٠ص٤٤٩) كانوا فلاحين بالفطرة «استطاعوا ان يستثمروا اراضي قراهم المكتظة بالسكان استثمارا مدهشا» وكانوا «يؤمنون بالمساواة والاستقلال» وكان «الديولا» «في منطقة السافانا» (ص٤٥٠) وبين «نهري كوموي الأعلى . وفولتا العليا كان يعيش اللورهون» الذين صار اسمهم «كولانغو» أي «الذين لايهابون الموت» وكان اسم مملكتهم بونا . . «أما مملكة أبرون فكانت فرعا من جذع آكان الكبير» (ص ٤٥١)

ومن «ممالك الماندي» «الجويريكو» و «الكينيدوغو» وهنا كان يجري اختطاف «العبيد وبيعهم للحصول على الخيول والبنادق » (ص٤٥٥) وكان الهم االأول في المنطقة كلها هو السيطرة «على مناطق الذهب والعبيد»

في «بلاد ساحل الذهب» يدور الكلام على «داغومبا وغوندجا» «والاشانتي» حيث يحكى «أنه خلال احدى المباريات الكبرى بين الأمراء والعشائر ابتهل الى السماء فأنزلت عرشا ذهبيا استقر بكل هدوء فوق ركبتي أوزي توتو» وصار «يرمز الى روح الأمة الممثلة فيه»(ص٤٦١) وكان هنا «أوج» ومن ثم انحدار . . وكان «الأمراء الافريقيون يتنافسون فيما بينهم للسيطرة على تجارة الرقيق وكان الأوروبيون يحرضون بعضهم على بعض بافسادهم بالهدايا والرشاوى» (ص٤٦٤) وكانوا يعملون على أن «يمسكوا بميزان القوى بحيث لايسمحون لأية دولة افريقية بأن يكون لها تفوق يشكل خطرا على مصالحهم»(ص٤٦٥)

وفرضت بريطانيا حظرا على المتاجرة بالعبيد وحرمت الرقيق. وكانت هذه التجارة اساس «قوة الاشانتي» (ص٤٦٩)

«على ساحل بينان» قامت «اقطاعيات ايفهي» و«ممالك داهومي» «بورتو-نوفو» «وكان صيد الرجال هو الصناعة الوطنية» وكانت «الاميرات يتمتعن بحرية جنسية مطلقة» (ص٤٧٧) وفي «مملكة ابومي» «كانت الاميرات تمارسن دور السيطرة على الوزراء الذين كن وراء تعيينهم» (ص٤٧٩)

وشكل اغادجا فيالق الامازونات «وكان يرمي بهن الى المعركة في اللحظات الحرجة لاثارة شفقة اله الحرب» «كن فيلقا من النساء مسلحات جيدا، تحمل كل واحدة رمحا صغيرا وسيفا صغيرا وقصيرا غمده في العادة من المخمل القرمزي» (ص٤٨٠) وكم من مرة تحولت فيها الهزيمة الى نصر «بفضل عزيمة الامازونيات» وعلى الرغم من بطولاتهن الخارقة تابع التاريخ سيرته.. واستمر «تصدير العبيد» وكان بناء كوتونو عام ١٨٣٠ مرتبطا بهذه التجارة» (ص٤٨٣) وظل «قادة تجار العبيد يروون قصص مغامراتهم»

أما الفن الداهومي فهو «بوجه خاص فن بلاط» وفي حرم «قصور غيزو» ثمة أحد «أغنى المتاحف التاريخية لافريقيا السوداء» «عروش ترتكز على جماجم بشرية، سجاجيد ورسوم تمثل شعارات ملكية باسلوب آسر» وكان محور الحياة الاقتصادية تصدير العبيد. . (ص ٤٨٥) وكان النزاع يستفحل وكانت «السيطرة على تجارة العبيد هي الدافع الرئيسي الذي يكمن وراء هذا النزاع المجنون» (ص٤٨٩) واعتبروا داهومي «رأس الدول التي تتاجر بالعبيد» (ص٤٩١)

وكان «يبذل جهد تبشيري كبير في المنطقة» وكان المبشرون «يقدمون خدماتهم للبيوتات التجارية» (ص٤٩٣)

في «السودان الأوسط» كلام على «بورنو» و «ادريس آلاوما» وعلى «بورنو المتنازع عليها» وعلى «الكانمي ويقظة بورنو» وعلى «الباغيرمي» و «الوادي» و «دارفور وكردفان» و «الماندارا» ونطلع على «شهادات اوروبية» وكأنت النساء يعولن منشدات «آه، لاتثقوا بالبندقية ولا السيف بعد

الآن» . . واصبح الزمن قاسيا على صائدي العبيد واصبحوا في بعض الاحيان فريسة بين ايدي من ذهبوا لاصطيادهم»(ص٥٠٦)

في «بلاد الكمرون» نقرأ شيئا عن «الباميليكي» و «الباموم» وفي «اثيوبيا والصومال» نسمع اخبار «عصور من القلق» حيث الفتن والمنازعات التي يليها «انحطاط ومداخلات خارجية» وكان التفكك الداخلي كبيرا . .

ونشاهد في «افريقيا الشرقية» «تطورا تاريخيا شبيها بذلك الذي شاهدناه في بقية افريقيا السوداء، سواء في أحوال الشعوب أو الحروب العرقية التي أخذت في عهد تجارة العبيد ابعادا شيطانية» وكاد البرتغاليون «يقتلون الدجاجة التي تبيض لهم ذهبا» بما مارسوه من سادية «بتوجيه عال من فاسكو داغاما نفسه» (ص٥٢٠) ، نمر على «عصر سلاطين عمان» حيث جرت «الحركة المكوكية والمأساوية نفسها في الاستيلاء على الجزر وتركها على حساب ماتتحمله تلك الجزر من مآس»(ص٥٢٥) وكان الفقراء يعرضون انفسهم خلال المجاعات الكبرى للبيع على الشاطىء»(ص٥٢٦) أما في مجال الفكر فعلينا «أن نقارن كتاب «الانكشاف» الذي ألفه عبد الله بن علي بن مصير بأعمال دانتي وميلتون الخالدة»(ص٥٢٧) ودخلت البلاد «بعض المزروعات الجديدة» و«بعض السلع والعادات الأوروبية» .

وقصة «بلاد موزامبيق بين القرنين الخامس عشر والعشرين» هي قصة التدهور «وتبلبل السياسة وانتشار الأمراض الاستوائية او تلك التي اتى بهما المستعمرون معهم من أوروبا» (ص٥٢٨) وبقيت خامات الذهب «بين يدي رجال الادارة البرتغاليين الرئيسيين خارج البرتغال» (ص٥٢٩)

وحدثت تمردات وارسلت حملات تأديبية . . ولعب المبشرون دورهم . .

تحت عنوان فرعي هو «بلاد شمال الزامبيز» يتكلم المؤلف على «تشتت اللو» ونسمع كلاما في العادات والتقاليد . . ويتكلم على «بوغاندا» التي بدأت نهضتها «منذ القرن السابع عشر» ولم يكن «من المسموح به ابدا أن ينتقل اي انسان من طبقة لأخرى» . وفي «رواندا وبوروندي» نرى التوتسي

على رأس السلم الاجتماعي: «وهم رعاة يأنفون العمل في الأرض ويقضون أوقات فراغهم في الفصاحة وقرض الشعر وألعاب الذكاء وهم يشربون خمر العسل مع الاصدقاء. وكانت الحرب ديدنهم» (ص٥٤٦)

وتحدث «اضطرابات حول البحيرات الكبرى» وقام بيكر «باحتكار تجارة العاج، وعندما اجتاحت المجاعة المنطقة قام بنهبها اضافة الى مصابها ليؤمن الغذاء لجيشه» وكان على مصر أن «تواجه صعوبات اكثر خطورة هي الافلاس في ميزانيتها والتدخل الأوروبي في شؤونها»(ص٥٥١)

وكأن تجارة العبيد هي لازمة كل قول.. وهاهو ذا المؤلف يتكلم على «تجارة العبيد الشرقية» وقد نشطت كثيرا في زنجبار وغيرها.. ثم حظرت «ولكن التهريب» بقي «مستمرا» وكان ارتفاع الاسعار «يجعل من هذه التجارة تجارة رابحة» (ص٥٦٠) وظلت «تجارة العبيد التي لا ترحم» على أشدها في الداخل. (ص٥٦١) وكانت «صبايا «النيامويزي أو التوتسي الجميلات» «يحتفظ بهن ليكن حريما لأسياد الداخل أو الساحل أو يصدرن لآسيا» (ص٥٦٢)

واتفقت الدول الاوروبية على تقاسم مناطق النفوذ وكانت السنوات العشر (١٨٨٠ - ١٨٩٠) «لافريقيا الشرقية والوسطى فترة دمار ليس لها مثيل» وكان «العبيد يكدسون في مراكز النقل والفرز على شكل كومات» «وعندما كانت النساء يشعرن بالاعياء بسبب مايحملنه كان عليهن أن يتخلين عن أطفالهن ليتمكن من متابعة المسير بأحمالهن من العاج. لقد انحطت الحياة الانسانية الى اسفل درك» وكانت «افريقيا تنزف دمها من كل مسامها»(ص٥٦٣)

و«بلاد الحوض الزائيري» «في الغابون الحالية: الياهْوان أو فانغ» تعج بالاساطير «بقصص الأنهار التي تعترض مسير هجراتهم والتي لم يكن بالامكان اجتيازها الا بفضل ثعبان ضخم كان يحسن اليهم فيمد جسمه فوق الأنهار ليتمكنوا من قطعها» (ص٥٦٤) وكان «الغانغ» «أشداء في صيد الفيلة والغوريلات» (ص٥٦٦) وكانوا يمارسون النقش على الخشب

ويعبدون «الغناء والرقص» «ويطربون سامعيهم بأغانيهم العاطفية او الملحمية التي يروون فيها تاريخ شعبهم وأصول العالم»(ص٥٦٧)وكان المانغبيتو» يحتلون «الحوض الأعلى من نهر ويلّي» وأما «الزاندي» فهم شعب قدم «من المنطقة التي تسمى حاليا بجمهورية افريقيا الوسطى» (ص٥٦٩) ولم «يكونوا يعرفون شيئا عن تربية المواشي» وكان لدى قبائلهم أحيانا، «ميل واضح الى مفهوم الأمة»(ص٥٧٠)

«في قلب الغابة : الليلي» كان «كل ساكن فيها مستقلا عمن يجاوره، ولم يكن فيها أية سلطة رسمية عليا» كانت تحكمهم التقاليد. وكانوا يتجنبون كل نزاع «لأن ذلك يؤدي في جو الغابة السري الحار المشحون بالقوى الى نتائج خطيرة تشمل الكون كله، وبخاصة إذا اريق دم» (ص٥٧٢) لكن تجار العبيد لم يتركوا شيئا بريئا.

اما «ممالك زائير العليا» فقد جلب لها الأوروبيون أو الامريكيون الكحول «والامراض الجديدة التي لم يكن يعرفها الافريقيون وأهم من ذلك تجارة العبيد» «كانت تجارة العبيد لاتخطف منهم إلا الافضل» (ص٥٧٦)

ونقرأ شيئا عن «مملكة كوبا» و «مملكة لوبا» و «اللوندا» و «الممالك الساحلية» «الكونغو» و «انغولا» التي اصبحت (لسوء حظها) «الابن المدلل للبرتغاليين» (ص٥٨٦) وكان رخاء البرتغال «لايعتمد على البرازيل» وكان رخاء البرازيل «يعتمد على أنغولا» «وكان الحاكم بحكم قرار تعيينه اكبر تاجر للعبيد يتاجر بهم لمصلحة الملك» . (٥٨٨)

ونمضي «نحو الداخل» ونرى «الى اي حد كانت افريقيا منهكة وقابلة لكل التجارب» (ص٥٩٠) ونرى اولئك «الذين» «ينقلون الكاوتشوك والعاج والصلبان الصغيرة من النحاس من شابا (كاتنغا) ويحرسون قوافل العبيد» (ص٥٩٢).

وهناك «في افريقيا الجنوبية - البانتو - البوير - البريطانيون» تقوم اعمال سطو وانتقام استعمل فيها «البوير اسلحتهم النارية ضد هؤلاء الكفار» .
وهكذا اصبح ضحايا الضغط الديني والقومي في اوروبا يمارسون هم ضغطهم على الآخرين في افريقيا» (ص٥٩٦) وحمل المؤمنون بالمسيح من

السود البنادق الانكليزية «وكان هذا يعني في نظر البوير أن العالم انقلب رأسا على عقب!» (٥٩٧)

وكان «اكتشاف الماس نقطة تحول في تاريخ افريقيا الجنوبية» (ص٦٠٢) وعندما اكتشفت مناجم كمبرلي الواسعة تبع ذلك طوفان من البشر الى هذه المناطق، وتشكلت شركات للخطوط الحديدية والتجارة» وأصبحت «المنطقة التي اكتشف فيها الماس موضوع تنازع بين كل البلاد المجاورة» (ص٦٠٣) وحدثت فتن ومذابح. ولحقت «خسارات فادحة بالبريطانيين.. لكن رودس «استمر في مساعيه لمد النفوذ الانكليزي حتى وفاته في عام ١٩٠٢»

واشتدت المنازعات بين البوير والبريطانيين. واستعد الطرفان للحرب ثم حدث الانفجار... وانتصر البوير بادىء الأمر ثم تمكنت بريطانيا من سحق البوير في عام ١٨٠٢» وفي عام ١٩١٠ «تأسس اتحاد جنوب افريقيا» (ص٦٠٦)

وهنا ينتهي القسم الأول من الكتاب.. وسيكون لنا لقاء مع القسم الثاني في العدد القادم.